This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

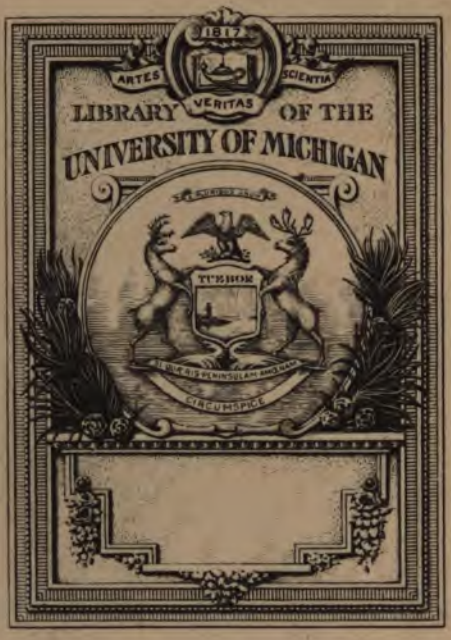
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.


1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bernh. ten Brink

Verlag von Karl J. Trübner in Strassburg.

Shakſpere

Fünf Vorleſungen aus dem Nachlaß

von

Bernhard ten Brink.

Mit dem Bildniß des Verfaſſers, radirt von W. Krauskopf.

Straßburg.
Verlag von Karl J. Trübner.
1893.

Alle Rechte, insbesondere das der Ueberſetzung, vorbehalten.

Geleitwort.

Bernhard ten Brink ist vor nun Jahresfrist aus dem Leben geschieden: er hat nicht ganz das Alter seines Lieblingsdichters Shakspere erreicht. Seine Geschichte der Englischen Litteratur hat er bis vor die Schwelle des Elisabethanischen Zeitalters geführt; mit diesem Bändchen gleichzeitig, das wie ein vorläufiger Epilog erscheint, wird der Schluß des zweiten Theiles ausgegeben, und der Nachfolger im Amte verspricht uns, auch der Nachfolger an diesem Werke zu werden. Ihm selbst war es nicht mehr vergönnt, den größten und würdigsten Gegenstand seiner Darstellung zu erreichen: in dem seine Lebensaufgabe gipfeln mußte, der seinen noch mit jeder Leistung der letzten Jahre gesteigerten Kräften höchste Anstrengung zugleich und reichsten Lohn in Aussicht stellte.

Verhältnißmäßig spät ist ten Brink zu einer lebhaftern Produktion gelangt, und auch die Gesammtheit seiner gedruckten Schriften gibt kein volles Bild von dem Umfang seiner geistigen Interessen, seiner wissenschaftlichen Arbeit. Die größte Lücke aber, die hier klafft, bezeichnet der Name Shakspere. Die Rolle, welche Shakspere von früh auf in der litterarischen Schwärmerei des Jünglings

wie in der gefestigten Neigung und dem ernsten Studium des gereiften Mannes gespielt hat, kann der nicht ahnen, der in der Speciallitteratur von ihm nur den einen Marburger Vortrag über den Sommernachtstraum aufgezeichnet findet, den ihm Elze für den 13. Band des Shakespeare-Jahrbuchs spät entlockte. Zu jener zugleich detaillirten und concentrirten Arbeit, wie er sie Jahre hindurch an Chaucer, zu andern Zeiten an den Beowulf gewendet hat, war ten Brink allerdings bei Shakspere noch nicht gekommen. Dafür hat es keine Zeit seines Lebens gegeben, wo ihm der große Dichter nicht nahe gewesen wäre, ja — ich weiß es aus seinem eigenen Munde — Shaksperes schier unerschöpfliche Erscheinung vor allem war es, die diesen reichen Geist bei der englischen Philologie festhielt und ihm solche Selbstbeschränkung nicht unrühmlich erscheinen ließ.

So wird man den Wunsch wohl begreiflich finden, der bald nach ten Brinks Tode laut wurde, es möge die große Anschauung von Shakspere, dem Menschen und dem Künstler, die hunderte aus seinen Vorlesungen empfangen hatten, noch weitern Kreisen zugänglich gemacht und so zugleich dem unfertigen Bau seiner Litteraturgeschichte ein Abschluß aus eigenen Bausteinen gegeben werden. Ein Wunsch freilich, der leichter ausgesprochen als erfüllt war. Eine schriftliche Ausarbeitung, die auf dem wissenschaftlichen Niveau des Hauptwerkes stände, war im Nachlaß nicht vorhanden und konnte nach dem

Stande der Vorarbeiten auch nicht erwartet werden. Das Heft zu den öffentlichen Vorlesungen an der Straßburger Universität, denen in erster Linie jener Hinweis galt, ist ungleichmäßig ausgeführt und bietet nach keiner Seite hin etwas abgeschlossenes; es kann zudem der Unterstützung durch einen Meister im Vorlesen, wie ten Brink einer war, nicht gut entbehren. So fiel die Wahl bald auf jene fünf Vorlesungen, die der Gelehrte, aufgefordert vom Vorstande des Freien Deutschen Hochstifts, im Februar und März 1888 in der neuen Börse zu Frankfurt a. M. gehalten hat. Von den akademischen Vorträgen, deren Wortlaut sie nicht selten heranziehen, unterscheiden sie sich durch Beschränkung des Stoffes und Geschlossenheit der Darstellung.

Das Manuscript dieser Frankfurter Vorlesungen haben die Angehörigen des Verstorbenen in Gemeinschaft mit dem Verleger zusammengestellt und für den Druck hergerichtet, die Correctur habe dann ich an der Hand der Originalhandschriften sorgfältig überwacht, mir selbst aber, unter Schonung aller Eigenthümlichkeiten des Verfassers, diejenigen sprachlichen Aenderungen zur Pflicht gemacht, die eine nicht für den Druck bestimmte Niederschrift zu erfordern schien.

Das Ziel, welches sich diese populären Vorträge stecken, und der Kreis, für den sie ihr Verfasser bestimmt hat, werden eine Kritik fernhalten, die mehr dem, was man vermißt, gilt, als dem, was geboten wird. Es entsprach nicht der Weise ten Brinks,

die Litteratur über einen Gegenstand planmäßig aufzuarbeiten, vor allem nicht, ehe sich seine eigene Forschung dem Abschluß näherte; und zumal der unförmigen Masse der Shakspere-Litteratur, die einen andern in Verlegenheit gesetzt hätte, stand er eher mit humoristischem Gleichmuth gegenüber. Wem also mehr daran gelegen ist, das Neueste aus der gelehrten Discussion zu erfahren, als einem Kenner des Dichters zu lauschen, der die reichste philologisch-historische Bildung mit einer einzigartigen Fähigkeit dichterischen Nachempfindens vereinigt — der lege diese Vorträge bei Seite. Sie sind keine Einführung in die Shakspere-Litteratur, sondern eine Einführung in den Dichter selbst. Und sie wollen, mindestens jeder einzelne für sich, als Ganzes genossen und eben als Vorträge aufgefaßt werden: so sind sie vortrefflich geeignet, die nachdrückliche, tiefeindringende, und doch in der Form so ruhige, fast behagliche Art des Redners zu vergegenwärtigen.

Mögen sie allen denen, die gleich mir zu seinen Füßen gesessen haben, das ganze Bild des geliebten Lehrers wieder vor die Seele zaubern — lebhafter als die Nadel des Künstlers, der, weil er den Lebenden nicht gekannt hat, weder das Ausdrucksvolle der Kopfform zu erfassen noch eines der wunderbar wechselnden Augenlichter festzuhalten vermochte.

Marburg i. H., im Februar 1893.

Edward Schröder.

Inhalt.

		Seite.
Erste Vorlesung:	Der Dichter und der Mensch	1—30
Zweite Vorlesung:	Die Zeitfolge von Shaksperes Werken	31—66
Dritte Vorlesung:	Shakspere als Dramatiker .	67—98
Vierte Vorlesung:	Shakspere als komischer Dichter	99—127
Fünfte Vorlesung:	Shakspere als Tragiker . .	128—159
Nachweis der besprochenen Werke		160

Erste Vorlesung.

Der Dichter und der Mensch.

Die Absicht, in einem Cyclus von fünf Vorträgen zu einem mir bis dahin unbekannten Zuhörerkreis über Shakspere zu sprechen, ist von einer Kühnheit, die mich in diesem Augenblick, wo sie in Erfüllung zu gehen beginnen soll, selber überrascht. Jeder, der dem gewaltigen Dichter ein mehr als oberflächliches Studium gewidmet hat, wird mir diese Empfindung nachfühlen können. Die Größe des Gegenstandes, die Fülle des Stoffs, die Menge der Probleme, die aus demselben hervorwachsen, und die unübersehbare Mannigfaltigkeit der Versuche, sie zu lösen — wie kann ich hoffen dürfen, diesem Gegenstand gerecht zu werden, diese Fülle und Mannigfaltigkeit zu bewältigen — in fünf kurzen Stunden wenigstens so zu bewältigen, daß Sie eine annähernde Vorstellung erhalten von der Art, wie ich den Gegenstand anschaue. Gar sehr bedarf ich Ihrer Nachsicht, und jenes sympathischen Entgegenkommens, jenes feinfühligen Verständnisses, wie ich sie von einer gemischten Zuhörerschaft vielleicht nur in der Stadt Goethes erwarten darf.

Es liegt in meinem Plan, in diesen Vorträgen der Reihe nach die wichtigen Probleme zu berühren, welche durch die Erscheinung Shakspere angeregt werden. Recht in das Herz des Gegenstandes wollen wir einzudringen versuchen — in den Entwicklungsgang des Dichters, in die verschiedenen Seiten, welche sein entwickeltes Denken, Wollen und Können der Betrachtung darbietet.

In erster Linie haben wir die Frage zu erörtern, die seit einer Reihe von Jahren zu einer brennenden geworden ist: „das Verhältniß zwischen dem Dichter und dem Menschen", oder, wie wir die Frage auch formuliren könnten, die Möglichkeit der Identität zwischen dem Dichter und dem Menschen Shakspere.

Es ist nicht erst seit gestern, daß man von einem Shaksperemythus zu reden begonnen hat; aber wer diesen Ausdruck heute anwendet, der denkt dabei an etwas ganz anderes als vor dreißig bis vierzig Jahren. Als der verdiente deutsche Shaksperеforscher, mein verehrter Lehrer, Nicolaus Delius, i. J. 1851 eine Schrift unter dem Titel „der Mythus von Shakspere" herausgab, da war er weit entfernt von dem Gedanken, das Problem zu ventiliren, das uns heute beschäftigen soll. Seine Absicht ging einfach dahin, die Menge von Nachrichten und Erzählungen, welche in der traditionellen Biographie des Dichters Eingang gefunden hatte, auf ihre äußere Beglaubigung und ihre innere Glaubwürdigkeit hin zu prüfen, das Wahre von dem Falschen, das Gesicherte von dem

Ungewissen zu scheiden, um so zu einem, wenn auch dürftigen, doch zuverlässigen Abriß von Shaksperes Leben zu gelangen.

Das war damals. Und heute? Wenn Delius in die Lage käme, jene Anfängerschrift neu herauszugeben, so würde er vielleicht mit einem Capitel beginnen unter dem Titel: „Shakspere kein Mythus." Es wird Ihnen ja bekannt sein, daß gegenwärtig nicht etwa von Einem, sondern von einer ganzen Anzahl von Schriftstellern — zumal in England und Amerika — der Satz verfochten wird, daß der große Dichter, den wir studiren und verehren, mit Unrecht den Namen Shakspere führt; daß Hamlet, Macbeth, Othello, Lear und was noch sonst das Siegel dieses einzigen Geistes trägt und uns als Shaksperes Werk überliefert ist, einen ganz andern Urheber hat als jenen William Shakspere, von dem das Stratforder Kirchenbuch und sonstige Urkunden uns berichten. Jener Shakspere, der i. J. 1564 zu Stratford am Avon geboren wurde, sich dort in jugendlichem Alter verheirathete und Kinder zeugte, der später nach London ging, als Schauspieler und Schauspielunternehmer sein Glück machte und i. J. 1616 in seiner Heimath starb: jene historisch ausreichend identificirte Persönlichkeit sei in keiner Weise für den Schöpfer zu halten jener herrlichen Dramen, welche das Entzücken von Gelehrten und Ungelehrten bilden. Er habe diese Werke höchstens für die Bühne etwas zugerichtet, im Übrigen aber nur seinen Namen dazu hergegeben, den wahren Autor zu verdecken.

Die Ansicht, von der ich rede, ist nicht ganz neu. Schon i. J. 1843 soll, wie Karl Müller-Mylius berichtet, der bekannte katholische Historiker Professor Gfrörer, damals Bibliothekar in Stuttgart, in einem vertrauten Kreis die Meinung geäußert haben, daß der geschichtliche Shakspere die Shakspere-Dramen unmöglich verfaßt haben könne. In den fünfziger Jahren tauchte dann ungefähr gleichzeitig in Amerika und England der Gedanke auf, daß der bekannte Staatsmann und Philosoph, Lord Bacon, Shaksperes großer Zeitgenosse, der eigentliche Verfasser dieser Dramen sei. Die Publicationen der Miß Delia Bacon, des Richters Nathaniel Holmes in Ameria, sowie des Engländers Wm. Henry Smith begannen damals diese Ansicht in weitern Kreisen bekannt zu machen und zu vertreten. Aber noch immer war es möglich, die ganze Angelegenheit als eine einfache Curiosität, die keiner ernsthaften Widerlegung werth sei, abzufertigen.

Heutzutage steht die Sache einigermaßen anders. Die Zahl der Anhänger der wunderlichen Ansicht hat sich in den letzten Jahren sehr erheblich gemehrt — über die Bacon-Shakspere-Controverse hat sich eine ganze Litteratur entwickelt, die bis zu Anfang des Jahres 1882 bereits 255 Bücher und Abhandlungen zählte (wovon 161 auf Amerika, 69 auf England kommen) und jetzt schon nicht so ganz leicht mehr zu übersehen ist, vor allem aber: die amerikanisch-englische Theorie hat auch in Deutschland einen gewissen Widerhall, bei Einigen sogar Anklang gefunden. Da dürfen wir

sie nicht einfach ignoriren, sondern müssen wohl versuchen, uns mit ihr kurz auseinanderzusetzen.

Die Theorie umfaßt zwei Momente: Shaksperes Anrecht auf die Werke, die seinen Namen tragen, wird bestritten; Bacon wird die Autorschaft dieser Werke beigelegt. Wer das Erstere thut, ist deswegen mit Nichten zum Zweiten verpflichtet, und es gibt Manche, welche sich vorläufig mit der Negation begnügen, die Frage nach dem wahren Autor der Shakspereschen Werke einstweilen offen lassen; darunter Einige, welche an eine Mehrheit von Autoren denken und geneigt sind, die Shakspere-Frage als eine der homerischen Frage analoge hinzustellen. — Die weitaus wichtigste und grundlegende Frage, deren Beantwortung eventuell die Erörterung der anderen Frage überflüssig macht, ist offenbar die, welche sich in die Worte: Shakspere oder nicht Shakspere? zusammendrängen läßt. Sie werden wir daher zunächst und vorzugsweise in's Auge fassen.

Wenn wir den historischen William Shakspere für den Dichter der Werke halten, die seinen Namen tragen, so thun wir dies in Uebereinstimmung mit einer beinahe dreihundertjährigen Tradition, welche sich auf eine solche Fülle von glaubwürdigen zeitgenössischen Zeugnissen stützt, wie nur wenige Thatsachen der älteren Litteraturgeschichte zu ihrer Beglaubigung aufzuweisen haben. Die neuen Shaksperemythologen wissen sich freilich mit jenen Zeugnissen leicht abzufinden. Die Zeitgenossen des Dichters hätten sich um die Frage, wer jene Bühnenstücke geschrieben,

im Ganzen wenig gekümmert. So konnten sie leicht einer Täuschung zum Opfer fallen, an der Einige von ihnen betheiligt waren. Ueber die Motive zu jener Täuschung gehen die Meinungen sehr auseinander. — Genug, daß zu Shaksperes Zeit eine großartige Verschwörung stattfand, zum Zweck, ihn als Urheber einer Reihe von Meisterwerken hinzustellen, die von einem ganz andern, oder ganz anderen Autoren herrührten. Das Merkwürdigste ist, daß sich weder damals noch nach Shaksperes Tod Irgendjemand gefunden hat, der das Geheimniß ausplauderte, so viele Anekdoten sich auch sonst an die Person William Shaksperes anschließen. Im Gegentheil läßt sich nicht ein einziges Zeugniß aus Shaksperes oder der nächstfolgenden Zeit anführen für die Meinung, daß Shakspere diese Werke nicht geschrieben habe. Sie sehen, über derartige Dinge ernsthaft zu discutiren ist unmöglich, und wir wollen daher nur noch kurz das zweite Moment der Theorie, die Autorschaft Bacons, berühren. Und hier muß ich einfach sagen: wer es auch nur für denkbar hält, daß Bacon die unter Shaksperes Namen gehenden Werke geschrieben haben könne, muß weder Bacon noch Shakspere kennen. Der gründliche Kenner Shaksperes braucht sich nur ein klein wenig mit Bacons Schriften bekannt zu machen, um die Ueberzeugung zu gewinnen, daß dort ein anderer Geist, ein anderes Herz, ein anderer Charakter rede als hier. Und der Kenner Bacons braucht nur eine Seite in Shakspere zu lesen, um sich darüber klar zu werden, daß der Staatsmann-

Philoſoph — und wenn es ſeinen Kopf gegolten hätte — dieſe Seite nicht fertig gebracht hätte.

Ich kann in der ganzen Bewegung, ſo breit ſie ſich macht, nur ein Curioſum, nur eine Krankheitserſcheinung der Zeit erblicken. Solche Erſcheinungen zu ſtudiren, iſt ohne Zweifel ſehr intereſſant, aber es iſt nicht die Aufgabe, die ich mir für dieſe Vorleſung geſetzt habe. Erwarten Sie daher nichts von mir zu hören, das einer direkten Widerlegung der angedeuteten Theorie ähnlich ſieht. Nur eine indirekte Widerlegung iſt zwar nicht mein eigentlicher Zweck, müßte aber eine Wirkung dieſer Vorträge ſein, wenn es mir gelänge, meinen Zweck zu erreichen. Ich meine Folgendes:

Wer die Werke eines Dichters, nicht bloß jedes für ſich als Kunſtproducte ſtudirt, ſondern wer in dieſen Werken den Menſchen ſucht, der ſie hervorgebracht, ſetzt ſich eine ſchwierige Aufgabe; die Aufgabe nämlich, die geiſtige Einheit jener Werke aufzufinden. Dieſe Einheit iſt ja keine ruhende, ſtarre; ſie iſt eine in Bewegung, im Fluß begriffene. Die verſchiedenen Werke zeigen uns den Einen Dichter von verſchiedenen Seiten, auf verſchiedenen Stufen geiſtiger und moraliſcher Reife, von verſchiedenen Ideen erfüllt, verſchiedenen Stimmungen unterworfen. — Nimmt man nun zu dem Bild des Dichters, das uns ſeine Werke enthüllen, hinzu, was man von ſeinen äußeren Lebensumſtänden weiß, von den Bedingungen, den Einflüſſen, unter denen er aufwuchs und ſich entwickelte — ſo wird die Aufgabe wiederum

complizirter, aber auch um so lohnender: es handelt sich jetzt darum, die Einheit des Lebens und der Werke zu finden. Die Lösung, soweit sie erreicht wird, bildet die Anschauung (denn in Begriffe läßt sich Derartiges nicht fassen) von einem bestimmten geistigen Individuum in seiner Entwicklung.

Diese Aufgabe nun ist, auf Shakspere angewendet, mit ganz außerordentlichen Schwierigkeiten verknüpft, vornehmlich aus zwei Gründen: einmal wegen der Größe seines Genius, und dann weil wir von seinem Leben so wenig wissen, und was wir davon wissen, nicht von der Art ist, daß es zu der ungeheuern geistigen Bedeutung des Mannes irgend ein Verhältniß zu haben scheint. Einer roheren sinnlichen Auffassung, die sich das geistig Große nur in Gestalt eines Gewaltigen der Erde zu denken vermag, wird dieser Umstand besonders hinderlich. — Shaksperes äußeres Leben hat nichts von dem Glanz und dem Ansehen, mit dem man den Urheber dieser Werke gerne umkleidet sehen möchte; und dabei vergißt man, daß diese Werke selber an unzähligen Stellen uns die Lehre predigen (man denke nur an die Kästchenwahl im Kaufmann von Venedig), daß gerade die unscheinbarste Hülle oft den köstlichsten Inhalt in sich schließt; dabei übersieht man, daß der Eindruck, den jeder feinere Beobachter von diesen Dichtungen davon trägt, vor allem der ist, daß sie viel mehr leisten als sie versprechen, und daß man sich ihren Verfasser auch nur als einen Mann denken kann, in dessen äußerer Erscheinung, Haltung, Lebensstellung,

ſeine innere Bedeutung nur ſehr unvollkommen zum Ausdruck gelangte.

Auf dieſer Sachlage aber: auf der Schwierigkeit, die Einheit von Shakſperes Leben und Werken zu finden, beruht es weſentlich, wenn die Bacon-Theorie — ich ſage nicht; überhaupt entſtanden iſt, ſondern ſolche Verbreitung hat finden können. Und an dieſem Punkt ſoll unſere Betrachtung einſetzen. Wir wollen verſuchen, einen Weg zu finden, der uns dahin führt, jene Einheit wenigſtens als eine denkbare, eine mögliche zu faſſen. Den Schleier zu lüften, der das Geheimniß des Genius verhüllt, dürfen wir nimmer zu hoffen wagen. Das Wunder, welches in der Erſcheinung William Shakſperes gegeben iſt, wird ſich niemals aufhellen laſſen. Aber bleibt nicht in allen ähnlichen Fällen nach allem, was zur Erklärung geſchehen ſein mag, das eigentliche Wunder als unerklärter Reſt übrig? — Nehmen wir Goethe, der uns zeitlich ſo nahe ſteht, über deſſen Leben ſo reichliche Kunde fließt, Goethe, der ſich ſelber herbei gelaſſen hat, uns über ſeine Entwicklung zu berichten, und der uns in „Dichtung und Wahrheit“ ein Werk geſchenkt hat, das Wilhelm Scherer einmal als „die Cauſalerklärung der Genialität“ bezeichnet hat. „Cauſalerklärung der Genialität“ — wenn man hier wenigſtens nur von einer „Cauſalerklärung dieſes beſonderen Genius“ reden könnte! — Aber finden wir dieſe in „Dichtung und Wahrheit“? Erfahren wir daraus irgendwo, wie Goethes Genie entſtanden iſt? — Nein, höchſtens eine Reihe von Bedingungen

lernen wir kennen, unter denen dieses Genie sich in bestimmter Richtung entwickelt hat! — Das ist alles — das eigentliche Ur- und Grundgeheimniß bleibt unaufgeklärt. Und so werden wir auch bezüglich Shaksperes unsere Ansprüche nicht zu hoch schrauben dürfen. Alles, was wir zu erreichen hoffen können, wird dieses sein: die Erkenntniß, daß die innere Entwicklung des Dichters, wie sie sich aus seinen Werken erschließen läßt, sich mit dem, was wir vom Leben des historischen Shakspere wissen, wohl verträgt, ja in manchen Umständen dieses Lebens entschiedene Förderung gefunden haben muß. Bei dem Versuch, dies zu zeigen, werde ich Ihnen natürlich nicht die Biographie des Dichters von neuem vorerzählen; ich werde daraus vielmehr nur die Momente hervorheben, die für unseren Zweck von Bedeutung sind.

William Shakspere war der älteste Sohn und das erste am Leben gebliebene Kind seiner Eltern, wurde daher von ihnen ohne Zweifel mit besonderer Liebe und Sorgfalt gepflegt. Er erwuchs in einem Hause, wo auf der Grundlage ehrenhafter Arbeit ein behaglicher Wohlstand sich entwickelt hatte und das sich in der Stadt Stratford eines hohen Ansehens erfreut haben muß. Sein Vater, John Shakspere, zugleich Landwirth und Geschäftsmann, eine in derartigen Landstädten häufige Combination, war von Michaelis 1568 bis Michaelis 1569 high bailiff, erster Amtmann in Stratford. Im September 1571 wiederum wurde er zum ersten Alderman erwählt.

Seine Mutter, Mary Arden, gehörte einer der angesehensten Familien der Grafschaft Warwick an, die sich entschieden zu der Gentry rechnen durfte.

Shakspere erwuchs in einfachen, ziemlich primitiven Verhältnissen; bei seinen Eltern fand er keine höhere geistige Bildung. Auf der grammar-school seiner Vaterstadt, die er nach dem durchaus glaubhaften Zeugniß eines seiner ältesten Biographen besuchte, wird er in die Kenntniß des Lateins, in die Elemente der Logik und Rhetorik und so noch in manches Andere eingeführt worden sein.

Das meiste von dem, was er sich in derartigen Dingen erwarb, wird er sich späterhin als Autodidakt erworben haben. Und während seiner eigentlichen Schulzeit dürfen wir annehmen, daß er mehr im Verkehr mit der Natur und mit der kleinen Stratforder Welt, die ihn umgab, gelernt haben wird, als auf der Schulbank.

War dies ein Unglück? Können wir annehmen, daß es seiner Entwicklung förderlicher gewesen wäre, wenn er eine eigentlich gelehrte Erziehung genossen, wenn er frühzeitig mit humanistisch gebildeten Männern verkehrt hätte, wenn sein Interesse schon in zarter Jugend auf litterarische Dinge gelenkt worden wäre? — Um diese Fragen beantworten zu können, müssen wir uns die geistige Physiognomie Shaksperes, wie sie sich aus seinen Werken ergibt, zu vergegenwärtigen suchen.

Es hat nur selten einen Menschen gegeben, der so fein organisirt und zugleich so kräftig organisirt,

so gesund war, wie Shakspere. Ich fasse den Begriff: fein organisirt in weitestem Umfang: Feinheit des äußeren wie des inneren Sinnes, höchste Empfänglichkeit in physiologischer und in geistiger, in theoretischer, ästhetischer und ethischer Hinsicht. Von allen Seiten ließ Shakspere die Welt auf sich einwirken, und Alles, was auf ihn eindrang, weckte ein Echo in seinem Inneren. Nichts entging seinem Auge, seinem Ohr, und Nichts war ihm gleichgiltig; Alles suchte er zu verstehen, Alles erregte ihm Gefallen oder Mißbehagen, bei einiger Steigerung: Freude oder Schmerz. Eine universelle Sympathie für die ganze Schöpfung, vor Allem für die Menschen: eine Sympathie, die nicht bei der Außenseite stehen bleibt, sondern in das Innere dringt, die in der Natur das Unbeseelte beseelt, im Menschenleben sich selbst in die Lage des Andern hineindenkt, seine Handlungen menschlich deutet und motivirt. Alles was schön ist in Kunst oder Natur, findet bei ihm freudige, begeisterte Anerkennung; keine edle That, ja kein Funke edel menschlichen Wesens, von dem er nicht gerührt würde. — Die gesellschaftlichen Formen in ihren Beziehungen zum Gefühl und zum Charakter — wer hat sie in ihren unendlich zarten Nuancen so fein durchschaut und durchempfunden wie er? — Nichts was gegen die gute Sitte verstößt oder den ästhetischen Sinn verletzt, bleibt von ihm unbemerkt. Für jede individuelle Eigenthümlichkeit, für jede Idiosynkrasie, für jede Aeußerlichkeit hat er Verständniß und weiß

sie auf ihre Quelle zurückzuführen. Bei keinem Dichter ist daher auch der Sinn für das Lächerliche so entwickelt wie bei ihm, aber auch bei denjenigen seiner Gestalten, die er mit Gelächter überschüttet, bleibt er nicht bei der Außenseite stehen; auch sie sind ihm nicht zu klein, um nicht menschlich mit ihnen zu fühlen, sich in ihre Lage, ihre Natur hineinzudenken. — Auch ihnen gegenüber zeigt er das Wohlwollen, das er allen Wesen zuträgt, auch in ihnen ehrt er die Menschheit — und in sein Lachen mischt sich Nichts von Hohn oder Spott.

Wie wohlthätig auf ein so organisirtes Wesen eine Jugend wirken mußte, die ihn in stets erneuerte Berührung, in innigen Verkehr mit der Natur brachte, leuchtet ein. Das Landleben mit seiner erfrischenden, stählenden Luft vermochte dieser seinen Organisation jene Gesundheit zu erhalten, in ihr jene Kraft zu entwickeln, die bei einer mehr treibhausartigen Erziehung vielleicht frühzeitig verkümmert wäre. Das ruhige Behagen eines so zu sagen patriarchalischen Zustandes schützte dieses gar zu zart besaitete Gemüth, dieses gar zu feinfühlige Wesen vor einer vorschnellen Entwicklung seiner Triebe und Anlagen, einer Entwicklung, die es aller Wahrscheinlichkeit nach einem Zustand fieberhafter Ueberspannung entgegengeführt hätte, in der es, wie so viele, zumal dramatische, Talente jener Zeit zu Grunde gegangen wäre.

Und ferner: jener vertraute Verkehr mit der Natur, zu der ihn das Leben in Stratford einlud,

bildete schließlich die beste Schule für seinen Geist, für sein noch schlummerndes Genie. Nicht nur wurden seine Sinne, seine Beobachtungsgabe dadurch geschärft; er verdankt ihm unendlich viel mehr. Dem sinnigen, höherer Entwickelung fähigen Menschen trägt die Natur auf Schritt und Tritt Wunder entgegen — Wunder primitiver Art und darum dem Standpunkt der Kindheit angemessener und eher als solche erscheinend, denn die im Leben des Geistes sich vollziehenden. Auf Schritt und Tritt werden Fragen angeregt; auch das Kleinste, Unwahrscheinlichste gibt sich liebevoller Betrachtung als ein in sich abgeschlossenes, in seinen Schranken vollendetes Wesen zu erkennen — und wiederum erkennt man hier leichter den Zusammenhang aller Wesen, die Bedingtheit des einen durch das andere.

In das Buch der Natur that Shakspere in seiner Heimath einen tiefen Blick. Nicht nur wurde sein ästhetischer Sinn von der Schönheit der ihn umgebenden Landschaft gefesselt; nicht nur lernte er, was sich seinen Augen darbot, in ein Gesammtbild fassen und festhalten — wie denn in seiner Dichtung zu wiederholten Malen die Erinnerung an seine Heimath, an den sanft fließenden, durch grüne Wiesen, dunkle Baumgruppen, an schönen Obstgärten entlang sich schlängelnden Avon wiederkehrt. Auf jede Einzelheit des ihm vor Auge stehenden Bildes lernte er den Blick lenken: jede Blume, jedes Kraut, jedes Thier erregte sein Interesse; mit Allem, was ihn umgab, machte er

ſich aufs genaueſte vertraut. Hier bethätigte und entwickelte ſich jene univerſelle Sympathie, die der Dichter der geſammten Schöpfung entgegenträgt, hier iſt zugleich die Grundlage jener ausgebreiteten Naturkenntniß, von der ſeine Werke Zeugniß ablegen, die dem Botaniker, dem Zoologen, dem Phyſiologen, jedem auf ſeinem Standpunkt Erſtaunen und Bewunderung abringt, ihnen die Vermuthung nahe legt, Shakſpere müſſe jeden dieſer Zweige der Wiſſenſchaft fachmäßig ſtudirt haben. Schwerlich hätte er je ein ſo tiefes Verſtändniß des Naturlebens ſich erworben, wäre er in einer engen, geräuſchvollen Stadt, in einer Atmoſphäre hochgeſteigerter litterariſcher Kultur aufgewachſen.

Shakſpere aber betrachtet die Natur, wie der Dichter, wie das Kind, wie jedes Volk in ſeiner Kindheit ſie betrachtet. Der Wechſel der Jahreszeiten, der auch uns noch elegiſch oder heiter ſtimmt, wirkt auf den Naturmenſchen wie die Entfernung oder die Rückkehr eines höchſten Gutes: es ſind freundliche Götter, die im Herbſte ſcheiden, dahinſterben, um im Frühling wieder aufzuleben. Aehnliche Mythen bildet ſich jedes Kind — vor Allem aber ein Kind, das dazu beſtimmt iſt, ein Shakſpere oder Goethe zu werden. Denn darin beſteht die hiſtoriſche Bedeutung und die nationale Kraft der höchſten Genies, daß ſie den Volksgeiſt, den ſie weiterführen, zugleich am vollſtändigſten repräſentiren, daß ihr Leben wie das ins kleine gezogene Bild des Lebens ihres Volks erſcheint:

Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft desselben in ihm sich spiegeln. So war auch Shakspere außer allem Zweifel als Kind Mythendichter. Jedes Ereigniß im Leben der Natur suchte er sich menschlich zu deuten; Alles wurde ihm zum Bild, zum Symbol. Und als er später die Verschiedenheit des sich Aehnlichen schärfer fassen gelernt, blieb doch der Eindruck zurück, den er in seiner Kindheit erhalten, blieb doch die Gewohnheit, ja die Nothwendigkeit für ihn bestehen, in Bildern zu denken, in Bildern sich auszusprechen. Aus der Gewohnheit des Vergleichens aber entwickelte sich die Fähigkeit, aus der Beobachtung einer einzelnen Erscheinung durch rasche Analyse und Combination eine allgemeine Wahrheit abzuleiten. So sind die tiefen Blicke, die Shakspere später in den Zusammenhang der Dinge that, nicht außer Verbindung mit der Mythendichtung seiner Kindheit zu verstehen.

Der große Vortheil primitiver, einfacher Lebensverhältnisse beruht darin, daß sie das Individuum vor einseitiger Ausbildung eines Theils seiner Anlagen auf Kosten der übrigen schützt. Die Arbeitstheilung, das Hauptmittel zum Kulturfortschritt der Menschheit im Ganzen genommen, hat für den Einzelnen zur nothwendigen Folge, daß er in einem Punkt sich entwickelt, in vielen anderen zurückbleibt, daß er auf seinem eigenen Gebiet ein Riese, auf anderen Gebieten unendlich viel hülfloser ist als der Naturmensch. Aller Welt ist geläufig — wenn auch nur aus populären Witz-

blättern — die Figur des unpraktischen Gelehrten, des in den Dingen des täglichen Lebens kindlich unerfahrenen Professors. Aber wie unerfahren ist der Gelehrte oft sogar in Wissensgebieten, die seinem eigenen etwas ferner liegen! Vor solcher Einseitigkeit wurde Shakspere durch seine Natur, wie durch seine Erziehung bewahrt. Er lebte in einem Städtchen, wo ländliche Arbeit sich mit Bürgererwerb paarte. Sein Vater war Oekonom und Kaufmann. Mannigfache Formen menschlicher Thätigkeit traten ihm schon in früher Jugend näher. Er gewöhnte sich daran, jede zu beobachten, bei jeder nach ihrem Zweck, ihren Werkzeugen, ihrer Methode zu fragen. Und diese Gewohnheit behielt er im späteren Leben bei. Daher kommt es, wenn er für jedes Ding aus jedem Gebiet den technischen Namen kennt, wenn er auch bei complizirteren Verrichtungen irgend eines Handwerks jeden Vorgang genau darzustellen weiß. Daher die Ueberlieferungen oder Hypothesen, wonach Shakspere bald ein Metzger, bald ein Wollhändler, dann wieder ein Schriftsetzer, oder auch ein Arzt oder auch Soldat gewesen sein soll.

Die in solcher Weise geübte Beobachtungs- und Combinationsgabe wandte Shakspere ohne Frage frühzeitig auf sein eigentlichstes Gebiet, auf das Studium des Menschen an. Die kleine Welt, die ihn umgab, und die Welt in seiner eigenen Brust boten ihm für dieses Studium ein vollkommen ausreichendes Material, und wie seine Bedürfnisse

wuchsen, dehnte sich auch der Kreis seiner Erfahrungen aus.

Bekannt ist der Goethe'sche Spruch: „Einen Blick ins Buch hinein und zwei ins Leben, das muß die rechte Form dem Geiste geben." Wenn irgend ein hervorragender Dichter oder Denker aus neuerer Zeit, so ist Shakspere nach diesem Rezept gebildet. Wir haben anzudeuten versucht, wie er in Stratford jene Blicke ins Leben gethan haben mag. Was es mit dem Blick ins Buch bei ihm für eine Bewandniß hatte, werden wir im Laufe unserer Betrachtungen zu erfahren Gelegenheit finden.

Das geistige Besitzthum eines Volkes, eines Zeitalters beschränkt sich aber nicht auf das, was in seiner Litteratur niedergelegt ist. Es gibt und gab besonders dazumal noch einen Schatz von Ueberlieferungen, die in Volksgebräuchen und Sitten, in Lied und Sage sich fortpflanzten und bei einheitlichem Grundcharakter in den verschiedenen Landschaften vielfach eine verschiedene Färbung trugen. Auch diese gehören wesentlich und zwar in hervorragender Weise zu der geistigen Atmosphäre, die den Menschen umgibt.

Im sechzehnten Jahrhundert verdiente England noch in vollem Maße den Namen des merry England. Puritanische Sittenstrenge hatte die lustigen bunten Volksfeste noch nicht verpönt, die heitern Volksgesänge noch nicht verstummen lassen. Alte Sitten und Gebräuche wurden besonders auf dem Lande überall heilig gehalten: zu regelmäßig

wiederkehrenden Zeiten des Jahres wurden Umzüge, Spiele, Tänze veranſtaltet, die oft in graue Vorzeit hinaufgingen, manchmal einen Nachklang germaniſchen Mythus in ſich faßten. Dahin gehört die Maifeier mit dem ſich anſchließenden Morris-Tanz. Dahin gehört der Georgstag, das Schafſchurfeſt und ſo viele andere Feſte und Spiele, deren Shakſpere in ſeinen Dramen gerne gedenkt. — Warwickſhire muß zu denjenigen engliſchen Grafſchaften gehört haben, in denen alte Bräuche, alte Ueberlieferungen am kräftigſten fortlebten. Von den Anfängen der engliſchen Geſchichte her war dies ein Gebiet, in dem verſchiedene Stämme oder auch Nationalitäten ſich berührten: zuerſt Weſtſachſen und Kelten, dann Weſtſachſen und Angeln, von denen die letzteren die erſteren unterwarfen. Unter Aelfred dem Großen, nach dem entſcheidenden Sieg über die Dänen, ging durch dieſe Gegend die Grenze zwiſchen dem weſtſächſiſch-merciſchen und dem däniſchen Reich. Aus altengliſchen Urkunden läßt ſich nachweiſen, daß in dieſen Gebieten das Heidenthum lange lebendig blieb; die däniſche Nachbarſchaft, die verhältnißmäßig weite Entfernung von großen Culturmittelpunkten mußte ſpäter der Erhaltung von Trümmern heidniſcher Ueberlieferung günſtig ſein.

Auch das altengliſche Nationalepos fand in Warwickſhire allem Anſcheine nach eine der Stätten, wo es am kräftigſten ſich entwickelte. In litterariſcher Zeit dagegen hören wir bis in die zweite Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts von Warwick

wenig oder gar nichts. Kaum ein bedeutender Dichter der alt- und mittelenglischen Periode kann mit Sicherheit dem Herzen Englands, wie Michael Drayton, der Zeitgenosse Shaksperes und selbst aus Warwick, es nennt, zugewiesen werden. Desto emsiger mochte die Volkspoesie arbeiten. Hier entstand in Folge der Berührung von Dänen und Sachsen die Sage von Guy von Warwick, die im Anfang des 13. Jahrhunderts in normannischer Sprache litterarische Gestaltung erhielt. Alte Zaubersprüche, Balladen und was weiter in den Kreis der Volksdichtung fällt, mögen in Warwickshire länger als in manchen anderen Grafschaften fortgelebt, beziehungsweise sich reicher entwickelt haben. Was von dieser Poesie aus anderen Gegenden, vorzüglich aus dem englischen Norden nach Warwick floß, wurde hier begierig aufgenommen. Für die schönen Sagen und Lieder von Robin Hood, in denen der altgermanische Sturmgott Wodan die volksthümliche Heldengestalt eines geächteten, in den Wäldern lebenden Bogenschützen und Wilderers angenommen hat, oder für die verwandten Balladen von Adam Bell, William von Cloudesley, Clym o' the Clough — alle von frischem Walddust und einer urwüchsigen Heiterkeit der Lebensanschauung erfüllt — war in Warwick ein geeigneter Boden. Shaksperes Dramen sind voll von Anspielungen auf diese Balladen, wie denn kein Poet seiner Zeit so tief als er aus dem Born volksthümlicher Dichtung und Sage geschöpft hat.

Aber auch an hiſtoriſchen Erinnerungen fehlte es Warwickſhire nicht. Mächtige Denkmäler aus der Römerzeit, die man im 16. Jahrhundert für Werke der Briten anſah, Städte und Oerter, an die ſich der Name berühmter Geſchlechter, die Kunde von großen Begebenheiten, gewaltigen Schlachten knüpfte, waren hier in Fülle vorhanden. Beſonders die traurige Zeit, wo die Häuſer Lancaſter und York in blutiger Fehde die engliſche Ariſtokratie dezimirten und das Land verwüſteten, die Zeit der Roſenkriege, ſtand den Bewohnern jener Grafſchaft noch in lebendigſter Erinnerung. Der große Held der Roſenkriege war der fünfte Graf von Warwick, Richard Beauchamp, und ein anderer Graf von Warwick, Richard Neville, iſt als der Königsmacher auch uns aus Hiſtorie und Dichtung wohlbekannt.

War es ein Wunder, wenn jene Periode der engliſchen Geſchichte, von der ſeine Heimath ihm vor allen anderen erzählte, zugleich diejenige, welche Eduard Hall in ſeiner Chronik behandelt hatte, Shakſpere gleich im Beginn ſeiner dramatiſchen Laufbahn zur Darſtellung und künſtleriſcher Bewältigung reizte?

Es iſt nicht gleichgültig, wo ein Menſch, zumal eine Genie geboren wird, ob er einem ſchon verbrauchten oder einem lebensfriſchen Volksſtamm entſprießt, welche Luft er in ſeiner Kindheit athmet, welche Lieder ihm an der Wiege geſungen wurden.

Und ſo mag es kein Zufall ſein, daß Shakſpere in Warwick geboren wurde; es mag ein

Zusammenhang zwischen seiner Herkunft und der eigenthümlichen Richtung seines Genius vorhanden sein. Shakspere ist seit der altenglischen Periode der erste unter den großen englischen Dichtern, in dem das germanische Element sich mit übermächtiger Gewalt wieder geltend macht und Alles, was an ausländischen Bildungselementen vom Nationalgeist aufgenommen war, in seinen Dienst zwingt. Bei ihm erklingt zum erstenmal wieder dieser erschütternde Ton tiefster Empfindung, findet sich diese einfach kühne Art des dichterischen Ausdrucks, welche ohne Vorbereitung und ohne Vermittelung — scheinbar ohne jeden Aufwand künstlerischer Mittel — uns plötzlich mitten in die Sache hinein versetzt, mit einem Wort: das Stimmungsvolle, das ein Hauptmerkmal germanischer Poesie ist. —

Shaksperes Knabenjahre scheinen sehr glückliche gewesen zu sein. Wie auf ein verlorenes Paradies blickt der Dichter im späteren Leben auf jene Tage der Unschuld, jugendlicher Freuden und jugendlicher Freundschaft zurück, die Zeit, wo er nicht weiter vorwärts dachte als: „solch ein Tag wie heut' sei morgen auch, und daß er ewig Knabe bleiben werde", wo er mit seinen Spielgenossen „Unschuld für Unschuld tauschte" und sich nicht träumen ließ, „man thäte Böses" in der Welt. — Die schöne Zeit währte nur kurz.

Um die Zeit, wo Shakspere — ein vierzehnjähriger Knabe — die Schule verlassen haben mag, begann der Horizont seines Lebens sich mählich zu verfinstern. Es war zuerst der Wohlstand seiner

Familie, der ins Schwanken gerieth, um dann zu sinken, tiefer und immer tiefer zu sinken. Wir können die traurige Entwicklung der Dinge, welche die Familie Shakspere in Armuth stürzte und um ihr Ansehen brachte, ihr Haupt John Shakspere seiner Aldermannswürde verlustig gehen ließ und endlich seiner persönlichen Freiheit beraubte, in Stratforder Urkunden deutlich genug verfolgen, vom J. 1578 bis zum J. 1587, wo die Entwicklung ihren Höhepunkt, jedoch noch immer nicht ihren Abschluß erreicht.

In eben diese Zeit fällt jene Krisis in Shaksperes Leben, welche den Uebergang aus den Knaben- in die Jünglingsjahre bezeichnet: das Erwachen jugendlicher Sehnsucht und Leidenschaft; die erste Jugendliebe mit ihren Träumereien, ihrer Schwärmerei — diesmal leider auch mit ihren Verirrungen, ihren für das ganze Leben bestimmenden Folgen.

Im November 1582 ist William Shakspere im Begriff sich zu verheirathen — er, der achtzehnjährige, mit einem um acht Jahre älteren Mädchen — im Begriff sich zu verheirathen, wie es scheint, ohne Einwilligung seiner Eltern; bemüht, beim Bischof von Worcester die Erlaubniß zu seiner Vermählung mit Anna Hathaway nach nur einmaligem Aufgebot zu erwirken. Bald darauf muß die Trauung stattgefunden haben. Schon unterm 26. Mai 1583 verzeichnet das Stratforder Kirchenbuch die Taufe von Susanne, Tochter von William Shakspere.

Und nun denke man sich den jugendlichen Familienvater in den nächsten Jahren seiner Ehe — wie er

sich allmählich klar wird über das Mißverhältniß, welches schon die Verschiedenheit im Alter zwischen ihm und seiner Gattin aufrichtete; wie er sich klar wird über mannigfache Aussichten, die Welt und Leben ihm geboten hätten, und über die Fesseln, die ihm den Kampf um das Dasein erschweren und die er sich selber angelegt — wie die Schwierigkeit, den Bedürfnissen seiner kleinen Familie gerecht zu werden, sich von Tag zu Tag steigert, und die wachsende Zerrüttung der Vermögensverhältnisse seines Vaters seine Lage allmählich zu einer unhaltbaren macht. Da mag wohl der junge Ehemann von Reue, Beschämung, Verzweiflung und in der Verzweiflung von einer Art Galgenhumor ergriffen worden sein, er mochte den Versuch machen, auf Augenblicke die drückenden Sorgen von sich abzuschütteln, und sich in Gesellschaft übermüthiger Burschen auf tolle Streiche eingelassen haben. Jene Tradition, wonach Shakspere in Stratford mit lustigen Gesellen ein lockeres Leben geführt und allerlei Unfug, insbesondere auch Wilddiebstahl verübt haben soll, so übertrieben oder ungenau sie in manchen Einzelheiten auch ist, mag einen Kern von Wahrheit enthalten. Worauf es uns wesentlich ankommt, ist dies: suchen wir uns Shaksperes Lage während der in Betracht kommenden Jahre lebhaft zu vergegenwärtigen, so kommen wir zu der Ueberzeugung, daß er in verhältnißmäßig kurzer Frist die ganze Stufenleiter der Stimmungen und Gefühle, vom glühendsten Rausch der Leidenschaft bis zum fröstelnden Jammer blasser Enttäuschung, von der höchsten Freude bis zum tiefsten

Weh durchkoſtet hat — und daß von dieſer Zeit an die Epoche datiren muß, wo ſeine Kenntniß der Welt und des menſchlichen Herzens und ebenſo ſeine Sympathie mit menſchlichen Leiden und Freuden ſich zu vertiefen begann.

Und nun kam Shakſperes Gang oder, wenn Sie ſo wollen, Flucht nach London. Zu Anfang des Jahres 1585 hatte ſich ſeine Familie um ein Zwillingspaar vermehrt: Hamlet und Judith, die am 2. Februar getauft wurden. Man darf vermuthen, daß William nicht lange darauf die Heimath verlaſſen hat, um in der Hauptſtadt ſein Glück zu verſuchen. Der Zeitpunkt jener Hedſchra iſt uns nicht genauer bekannt, denn an dieſer Stelle klafft in der Biographie des Dichters eine große Lücke. Bis zum J. 1592 fehlen uns alle und jede Nachrichten über ihn — und das Erſte, was wir dann über ihn hören, zeigt uns, daß er in London und in ſeinem neuen Wirkungskreis ganz und gar feſten Fuß gefaßt hat. — Die Zeit von Shakſperes Ankunft in der engliſchen Hauptſtadt bis z. J. 1592, die wir nur mittelſt Combination und Phantaſiegebilden auszufüllen vermögen, muß in dem Leben des Dichters von der höchſten Bedeutung und größten Tragweite geweſen ſein. In jene Zeit fällt ſein eigentliches Ringen mit der Welt, mit dem Schickſal — in jene Zeit fallen zweifellos neue ſchwere Kämpfe, die Shakſpere gegen ſich ſelber zu beſtehen hatte — alles Kriſen, aus denen er nicht unverſehrt, jedoch ſiegreich und innerlich erſtarkt und gereift hervorging. —

In jene Zeit fällt die ungeheuere Erweiterung seines geistigen Horizonts, wie sie der Uebergang aus der Stratforder Enge und Stille auf den lauten Markt des englischen Lebens für den Dichter im Gefolge hatte. — Und hier müssen wir uns die große geschichtliche Epoche vergegenwärtigen, in der England sich seiner europäischen Mission bewußt wurde und wo es zu gleicher Zeit die Arme nach der neuen transatlantischen Welt auszustrecken begann; die Zeit, wo die Wogen des englischen Volkslebens so hoch gingen und das Nationalgefühl eine so ungeheuere Steigerung erfuhr; die Zeit, wo England auch in der jungen Wissenschaft des geistig erneuerten Europas seinen Platz sich zu erobern begann, und wo die englische Dichtung einen Flug wagte, wie nie zuvor, sich zu Höhen emporschwang, die sie auch später nicht wieder erreicht hat. In jener Epoche haben wir uns den jungen Provinzler auf das Pflaster der großen Hauptstadt versetzt zu denken — mit seiner naturwüchsigen Art, seiner geistigen Frische, seinem feinen Beobachtungssinn, seiner bereits reichen inneren Erfahrung, seinem Lerneifer, seiner Aufnahme- und Begeisterungsfähigkeit — und vor allem mit jener unverwüstlichen Kraft, jener Gewandtheit und Ausdauer, die ihn im Kampf des Lebens, auch wo er strauchelte, niemals zu Falle kommen ließ. Damals ist Shakspere der Sinn für Geschichte und Politik erst recht aufgegangen; damals hat er die Lücke seiner litterarischen Bildung ausgefüllt und nicht nur die Schriftsteller seiner eigenen Nation, sondern auch manche große Geister der alten

Welt und des Auslandes — zumal Italiens — wenn auch zum großen Theil nur aus zweiter Hand, in Uebersetzungen und Nachbildungen, kennen gelernt. Damals ist Shakspere sich klar geworden über seinen eigentlichen Beruf und ist demjenigen Institut zugeführt worden, dessen Zukunft mit der seinigen unzertrennlich verbunden war. Ohne Zweifel hat Shakspere, wie die Tradition uns lehrt, beim Theater von der Pike auf gedient und sich erst allmählich zu einer höheren Stellung als Schauspieler und als Schauspieldichter emporgeschwungen. Bereits i. J. 1592 gilt er für das Factotum der Gesellschaft, der er angehörte.

Unter den zahlreichen Thorheiten, welche die Baconianer sich zu Schulden kommen lassen, ist die größte wohl die, daß sie die Größe und Tiefe von Shakiperes Dichtungen mit seiner Stellung als Schauspieler und Schauspielunternehmer nicht vereinbar finden. Als ob der größte Dramatiker aller Zeiten ohne die genaueste Kenntniß der Bühne, wie sie nur durch vieljährige Praxis erworben wird, auch nur zu denken wäre. Und wie zeigt sich Shakspere mit der Bühne verwachsen! — wie liebt er es, das Leben unter dem Bild des Schauspiels und umgekehrt wieder das Schauspiel unter dem Bild des Lebens anzuschauen! Wie genau kennt er die Leistungsfähigkeit des Schauspielers und die Bedürfnisse des Zuschauers! — Warum gibt es bei Shakspere keine undankbare Rollen? Warum wirken auch die üppige Fülle der Diction und die verschlungenen Gänge von tiefer Reflexion bei ihm dramatisch? —

Weil er die Bühne kennt, weil er, indem er seine Scenen schreibt, nicht nur seine Gestalten lebendig vor sich sieht, den Ton ihrer Stimme hört, ihr Mienenspiel und ihre Gesten sieht, sondern weil manchmal sogar diese Gestalten vor seinem geistigen Auge die vertrauten Züge bestimmter Schauspieler an sich tragen.

Das, was Shaksperes Werken ihr einzigartiges Gepräge aufdrückt, jene Verbindung von tiefstem, unvergänglichem Gehalt und höchster momentaner Wirksamkeit, erklärt sich eben nur daraus, daß der Dichter der Bühne ganz und gar angehörte, in seiner Thätigkeit für das Theater seinen Lebensberuf antrat und doch wieder mit seinem Denken und Sinnen weit über den begrenzten Horizont der leichten Bretterwelt hinausdrang. Und auch hier bietet seine Biographie uns charakteristische Züge, die uns in sein Inneres einen Blick werfen lassen. Vom Jahre 1592 bis z. J. 1599 sehen wir den Dichter die Höhe seiner Kunst ersteigen und zugleich in der Kunstwelt und in der Gesellschaft sich eine gesicherte, allgemein anerkannte Stellung erobern. Im ersten Jahrzehnt des siebzehnten Jahrhunderts schafft er dann seine tiefsten, großartigsten Werke. Aber noch bevor er den Höhepunkt erreicht, sehen wir ihn die ersten Schritte thun, um sich für seine späteren Jahre in seiner Geburtsstadt ein ruhiges Heim zu bereiten. Shakspere hatte in London die Heimath und die Seinigen nie aus den Augen verloren; sobald er es vermochte, hatte er die Seinigen an seinem beginnenden Wohlstand theilnehmen lassen, zweifellos

auch häufiger sie auf längere oder kürzere Zeit besucht. Bereits im Jahre 1597 aber begann er sich in Stratford anzukaufen, den Plan vorzubereiten, den er dann nicht wieder fahren ließ. Und gegen das Jahr 1609 — etwas früher oder später — gelangte der lange gehegte Lieblingsgedanke endlich zur Verwirklichung. Der Dichter verließ die Bühne und die Großstadt und zog sich nach seiner stillen Heimath, zu Wald und Wiese, zu Frau und Kindern und Enkelin zurück, um die ihm noch beschiedenen Tage in edler Muße und ruhig beschaulichem Genuß zu verleben. So schloß sich das Ende seines Lebens wieder dem Anfang an zur schönen Vollendung des Kreislaufs.

Shaksperes Leben, mit dem seiner dramatischen Zeitgenossen verglichen, ist ebenso singulär, wie seine Werke sich unter den ihrigen ausnehmen.

Der Einzige unter ihnen, der keine akademische Erziehung genossen, der in einfachen Verhältnissen, in vertrautem Verkehr mit der Natur groß geworden, seine Bildung mehr dem Leben als der Schule verdankte. Früher als einer von den Andern hatte Shakespere dem Ansehen nach seine Zukunft gestaltet in einer Weise, die Nichts Großes für ihn erhoffen ließ. Aber das, woran ein Anderer zu Grunde gegangen wäre, wurde ihm nur ein Sporn, ein neues Lebensblatt mit frischem Muth zu beginnen. Enger als irgend einer seiner dramatischen Nebenbuhler schloß Shakspere sich in London dem Bühnenleben an. Aber weit entfernt in dem lockeren Getriebe,

wie so viele Andere, an Seele und Leib zu Grunde zu gehen, erwuchs er zum Manne, zum Künstler und Dichter, zur geistigen und auch zur materiellen Selbständigkeit und Unabhängigkeit. — Wohlhabend, angesehen, berühmt, verließ er dann in der Kraft seiner Jahre das Theater und die Großstadt, um als Landedelmann in der Heimath seine Tage zu beschließen.

Zweite Vorlesung.

Die Zeitfolge von Shaksperes Werken.

Der so natürliche und berechtigte Wunsch, einen Dichter, den man von der idealen Seite kennen gelernt hat, nun auch in seinen realen Eigenschaften und Gewohnheiten und sozusagen im Hauskleid beobachten zu können — dieser Wunsch wird, soweit Shakspere in Betracht kommt, wie wir in unserem früheren Vortrag bereits andeuteten, nur sehr ungenügend befriedigt. Von dem äußeren Shakspere wissen wir nur sehr wenig; desto mehr aber von dem inneren. Fließen auch die Quellen zu dem, was man so gewöhnlich die Biographie eines Dichters nennt, bei Shakspere sehr spärlich, so liegt dafür in seinen Werken ein großes Stück seines Seelenlebens vor uns aufgeschlagen. — Wir sehen darin nicht nur, wie der Dichter sich in seiner Kunst ausbildete und vervollkommnete, nicht nur, wie der Denker seine Anschauungen von Welt und Menschen vertiefte; wir sehen darin, welche Probleme Shakspere zu verschiedenen Zeiten beschäftigt, welche Ideen ihn erfüllt, welche Stimmungen ihn beherrscht haben, und vermögen bis zu einem gewissen Grad die Erfahrungen,

die der dichterischen Production vorausgingen und ihr die Richtung bestimmten, zu erschließen.

Hier berührt man freilich ein Gebiet, wo es nicht leicht ist, eine gewisse Uebertreibung zu vermeiden. Nach beiden Seiten hin pflegt man hier von der goldenen Mittelstraße abzuweichen. — Weit verbreitet war früher und vielleicht noch nicht ganz erloschen ist in Deutschland eine höchst merkwürdige Vorstellung von dem, was man Shaksperes Objektivität nannte. Diese Objektivität sollte darin bestehen, daß der Dichter in seinen Gestalten eben nur diese bestimmten Persönlichkeiten: Ophelia, Brutus, Othello, Falstaff darstellte, niemals sich selber, sein eigenes Streben und Kämpfen. Ja einige gingen so weit zu meinen, sogar aus Shaksperes Sonetten ließe sich über seine eigenen Lebenserfahrungen Nichts mit Sicherheit ausmachen. Diese Meinung beruht auf einer unklaren Anschauung von dem Prozeß des dichterischen Schaffens. Wer ist denn bei diesem Prozeß betheiligt, als der ganze Dichter wie er leibt und lebt, mit Allem, was er in und auf dem Herzen hat? Und je bedeutender der Dichter ist, je ernster er es mit seiner Aufgabe meint, desto entschiedener wird er in seiner Dichtung aufgehen, desto vollkommener also wird sein eigenes Wesen sich in seiner Dichtung ausprägen. Woher soll denn der Dichter das Zeug nehmen, um seine Gestalten auszustatten, als aus der eigenen Brust? Und da sollte es wirklich für das Resultat gleichgültig sein, wie es in einem bestimmten Augenblick gerade in dieser Brust aussieht? Oder um die Sache umzudrehen:

wir sollten es für möglich halten, daß beispielsweise der Falstaff, wie er im ersten Theil Heinrichs IV. erscheint und der Thersites in Troilus und Cressida in derselben Zeit, unter denselben Auspizien empfangen und geboren wären!

Man lasse sich doch nicht durch Worte täuschen — der objektivste Dichter ist zugleich auch der subjektivste. Denn seine Objektivität besteht nur in dem großen Reichthum seines Innern und in der völligen Hingebung, mit der er sich in seine jedesmalige Aufgabe versenkt. Dieser heilige Ernst ist ein vorzügliches Merkmal von Shaksperes Kunst. Er versenkt sich in das zu behandelnde Problem und in den Gegenstand, an dem er das Problem sich klar zu machen sucht, dermaßen, daß er mit seinen Gestalten eins wird, und erst in dem Augenblick, wo dieses geschieht, beginnen die Gestalten sich zu runden und mit Leben zu füllen. Shakspere bringt sein eigenes Empfinden auf das Niveau der Anlage, der Situation, der Stimmung seiner Geschöpfe (gesteigert oder herabgedrückt), sodaß er nun in ihrem Namen zu reden vermag — in ihrem Namen und in ihrem Sinn, aber mit seiner eigenen Sprache, aus eigener Erfahrung und aus eigener tiefster Brust.

Von diesem Standpunkt aus wird es leichter, das andere Extrem, in das man bei der Deutung von des Dichters Werken verfallen kann, zu meiden. Es hat Commentatoren gegeben, welche von der Ansicht ausgingen, Shakspere müsse alles das, was er in so unübertrefflicher Wahrheit darstelle, in der Weise,

wie er es darstelle selbst erlebt, persönlich durchgemacht, oder doch aus nächster Nähe beobachtet haben. Bei dieser wunderlichen Ansicht brauchen wir uns nicht aufzuhalten. Es versteht sich für uns von selbst, daß die innere Verwandtschaft zwischen Shaksperes eigenen Erfahrungen und seinen Darstellungen von der Art ist, daß sie viel weniger den Inhalt, den Gegenstand beider, als die Qualität der Empfindungen betrifft, die sie anregen. Und ferner versteht sich, daß wir werthvolle Aufschlüsse über das Seelenleben des Dichters weniger von der mikroskopischen Analyse eines einzelnen Dramas, als von einer zusammenhängenden Betrachtung aller Werke des Dichters erwerben. Es kommt also darauf an, daß wir uns nicht darauf beschränken, Shaksperes Dichtungen, jede für sich als einen isolirten Organismus aufzufassen, sondern alle zusammen als Glieder eines größeren Organismus. Nur auf diese Weise werden wir auch die einzelne Dichtung zwingen können, uns ihre Individualität zu erschließen.

Solche Betrachtung setzt nothwendig eine allgemeine Kenntniß voraus der Abfolge, in der Shakspere seine Werke geschrieben hat. Ohne Chronologie ist die Geschichte ja ein Chaos; und wie sollten uns Shaksperes Werke wie ein großer Organismus erscheinen können, wenn wir nicht wüßten, an welche Stelle jedes zu setzen wäre?

Nun hat aber weder der Dichter selber, noch einer seiner älteren Herausgeber uns irgend eine Andeutung über die chronologische Ordnung seiner

Werke gegeben. Sie feſtzuſtellen war und iſt vielmehr Aufgabe der Forſchung. Großes Verdienſt erwarb ſich auf dieſem Gebiet vor etwa 100 Jahren der gelehrte Engländer Malone. In der Folge hat die chronologiſche Frage im Ganzen mehr die deutſche als die engliſche Wiſſenſchaft beſchäftigt; und erſt in den letzten 15 Jahren, ſeit der Gründung der Neuen Engliſchen Shakſpere-Geſellſchaft iſt das Studium derſelben in England gewiſſermaßen Mode geworden.

Nicht über alle Punkte ſind die Gelehrten unter ſich einig. In welchem Fall wären ſie dies auch je geweſen? Ueber die Grundlinien herrſcht jedoch zwiſchen den Urtheilsfähigen im weſentlichen Uebereinſtimmung, und dies kann dem Laien ein gewiſſes Vertrauen zu der Methode einflößen, mittelſt deren die Reſultate gewonnen wurden. — Geſtatten Sie mir, Sie in dieſes Verfahren ein wenig einzuweihen, indem ich kurz die Frage beantworte: Ueber welche Mittel verfügen wir, um die Chronologie von Shakſperes Dramen zu beſtimmen?

Man pflegt in ſolchem Fall wohl von der Unterſcheidung äußerer und innerer Gründe auszugehen. — Ich ziehe es vor, eine andere Unterſcheidung vorzunehmen: die zwiſchen relativer und abſoluter Chronologie.

Wenn ich ohne Weiteres einen Grund nachzuweiſen vermag, warum ein beſtimmtes Werk in ein beſtimmtes Jahr oder doch in einen genau bemeſſenen Zeitabſchnitt zu ſetzen iſt, alſo beiſpielsweiſe Julius Caeſar um 1601, ſo habe ich eine abſolute

Zeitbestimmung gefunden. Eine relative Bestimmung liegt vor, wenn ich feststelle, daß dieses bestimmte Werk früher oder später als jenes oder ungefähr gleichzeitig entstanden sein muß. Z. B. das Wintermärchen erheblich viel später als der Sommernachtstraum; oder Hamlet nicht lange vor dem Othello. Die relative Zeitbestimmung ist schließlich das für uns Werthvollere, was wir suchen; aber dies ist klar, daß die absolute, bis ins Einzelne durchgeführt, die relative einschließen würde. Kennten wir für jedes Shakspere'sche Werk die genaue Jahreszahl, wann es entstanden, so bliebe uns in Bezug auf die Reihenfolge der Werke unter einander natürlich nichts mehr zu erforschen übrig.

Die Untersuchung aber bewegt sich thatsächlich in Combinationen von Momenten relativer mit solchen absoluter Zeitbestimmung, um zu einer Gesammtansicht zu gelangen. Ein Beispiel. Es seien die Jahre bekannt, welche Shaksperes produktive Zeit begrenzen, nehmen wir an 1586 und 1613. Weiß ich nun vom Julius Caesar, daß er um 1601 entstanden ist, so weiß ich zugleich, daß das Stück der mittleren Zeit des Shakspere'schen Schaffens angehört, in welche der Höhepunkt seiner Kunst fällt. — Umgekehrt: zeigt mir der ganze Bau der Komödie der Irrungen, daß dieses Werk zu den frühesten Erzeugnissen der Shakspereschen Muse gehören muß, so bin ich hieraus zu schließen berechtigt, daß es noch in die achtziger Jahre des sechzehnten Jahrhunderts fällt.

Es iſt leicht einzuſehen, daß die Mittel zu einer abſoluten Zeitbeſtimmung in der Regel anders beſchaffen ſind, als die zu einer relativen.

Hier kommen in erſter Linie die ſogenannten äußeren Zeugniſſe in Betracht.

Eine Anzahl von Shakeſperes Werken erſchienen noch bei Lebzeiten des Dichters einzeln im Druck. Wir beſitzen die meiſten dieſer alten Drucke, die vielfach datirt ſind.

Genauere Belehrung gewähren uns noch die Regiſter der Londoner Buchhändlerinnung, worin Bücher, welche gedruckt werden ſollten, behufs Wahrung des dem Verleger zuſtehenden Eigenthumsrechtes eingetragen werden mußten. So iſt uns wenigſtens in vielen Fällen eine engere Grenze gezogen, jenſeits deren die Entſtehung eines Werkes ſtattgefunden haben muß. Manchmal aber treten Momente hinzu, die es wahrſcheinlich machen, daß die Drucklegung des betreffenden Werkes nicht lange nach ſeiner Vollendung ſtattgefunden hat.

Ähnliche Belehrung ſchöpfen wir aus der lobpreiſenden oder wie immer gefärbten Erwähnung Shakſpere'ſcher Werke bei zeitgenöſſiſchen Schriftſtellern. Bald wird Dichter oder Dichtung uns darin genau bezeichnet, bald handelt es ſich um eine mehr oder minder deutliche Anſpielung.

Beſonders willkommen ſind einzelne datirte Berichte oder auch einfache Conſtatirung der Aufführung Shakſpere'ſcher Stücke, die Notiz- und Tagebücher von Theaterfreunden oder auch eines Theaterdirektors wie Henslowe.

Genau dieselben Dienste wie eine Anspielung auf irgend ein Shakspere'sches Werk bei einem Zeitgenossen des Dichters leistet uns die Benutzung eines Shakspereschen Werks durch einen Zeitgenossen, sofern sie sich unzweifelhaft nachweisen läßt. — Selbstverständlich wird hier überall vorausgesetzt, daß die zeitgenössische Erwähnung oder Nachahmung selbst genau datirt ist.

In umgekehrter Richtung, aber in derselben Weise wie die angeführten Momente, wirkt die Wahrnehmung, daß Shakspere seinerseits das Werk eines Zeitgenossen benutzt hat, preist, verspottet, darauf anspielt. Unter Umständen kann dies in der Weise geschehen, daß der bestimmte Eindruck entsteht, das betreffende zeitgenössische Werk müsse eben erst bekannt geworden sein, als es Shakspere zu der betreffenden Aeußerung veranlaßte. — Das Gleiche gilt vor allem von Ereignissen der Zeitgeschichte politischer oder sonstiger Art, auf welche der Dichter mitunter anspielt; in der Regel war eine solche Anspielung nur dann verständlich und wirksam, wenn der Eindruck des betreffenden Ereignisses noch allgemein und mächtig war.

Für die Festsetzung relativer Chronologie, d. h. für die Beachtung der Reihenfolge, in der die Shakspereschen Werke entstanden, stehen uns Kriterien zu Gebot, die im Ganzen etwas feinerer Art, etwas schwieriger zu handhaben sind, als die eben angedeuteten, deren Erörterung aber eben deswegen für Sie ein etwas größeres Interesse haben wird.

Beginnen wir mit einem etwas paradox klingenden Satz: Der Dichter benutzt nicht nur andere, sondern

vor allem auch ſich ſelbſt, ſeine eigenen Werke, und ebenſo ſpielt er manchmal in jüngeren auf ältere Werke an. Solches geſchieht nun nicht immer auf eine ſo deutliche Weiſe, daß es auch dem roheren Sinn ſofort zum Bewußtſein kommt. Wenn wir die Luſtigen Weiber ſehen, ſo erinnert der darin auftretende Falſtaff uns nothwendig an die gleichnamige Geſtalt in Heinrich IV., und kein Menſch kann daran zweifeln, daß die Komödie von den luſtigen Weibern Heinrich IV. vorausſetzt; alſo ſpäter als dieſes Drama, aber wieder nicht viel ſpäter, entſtanden ſein muß. — So klar iſt die Sache nicht immer; ja der Dichter braucht ſich des Umſtandes, daß ihm in einem ſpäteren Werke eine ſeiner früheren Schöpfungen vorſchwebt, ſelber nicht einmal bewußt zu ſein. Folgendes Beiſpiel ſcheint mir für das, was ich im Sinn habe, bezeichnend.

In einem jener entſcheidungsſchweren Monologe, die Macbeth vor ſeiner grauſigen That hält — in eben demſelben, der mit den Worten beginnt: „Wär's abgethan, wenn es gethan, dann würd' es Am beſten raſch gethan . . .“ — erwägt er die Folgen des von ihm beabſichtigten Frevels:

Doch ſolche Thaten richten
Sich hier ſchon ſelbſt, ſodaß die blut'ge Lehre,
Die wir den Andern geben, kaum ertheilt,
Sich ſtrafend gegen den kehrt, der ſie gab;
Denn die gleichwägende Gerechtigkeit
Zwingt uns den eignen Giftkelch an die Lippen.

Wer Andern eine Grube gräbt, fällt ſelbſt hinein, iſt ein bekanntes Sprüchwort. Wie kam aber Shakſpere gerade auf dieſes Bild von dem Giftkelch? Der Fall iſt

doch wohl so häufig nicht, daß Einer in der Absicht, einen Andern zu tödten, einen Trank vergiftet und nun auf irgend eine Weise in die Lage kommt, selber den Becher zu leeren. Es ist kaum zu bezweifeln, daß dem Dichter hier eine Scene aus einem seiner eigenen Dramen vorschwebt. Sie erinnern sich der hochsymbolischen Schlußscene des Hamlet, wo das vom König in Verbindung mit Laertes angestiftete Verbrechen auf die Urheber desselben zurückfällt, und wo Hamlet den König schließlich zwingt, den Becher zu trinken, den er für ihn gemischt hatte und aus dem in Folge eines Irrthums bereits die Königin getrunken: „Hier, du blutschänderischer, mörderischer, verdammter Däne, leere diesen Becher... Folge meiner Mutter"; worauf der sterbende Laertes bemerkt: „Ihm geschieht, was ihm zukommt, er hat das Gift selber gemischt." — Als Shakspere seinen Macbeth jene Verse sprechen ließ, war es schwerlich seine Absicht, auf die Katastrophe des Hamlet anzuspielen. Unwillkürlich aber stellte sich ihm die Gerechtigkeit unter dem Bilde jener Scene dar.

Dies Beispiel kann statt vieler gelten. Eine Handlung, eine Scene verdichtet sich später zu einer einzigen Vorstellung, zu einem Bilde. Auf eben diesem Moment aber, wenn Sie mir die beiläufige Bemerkung gestatten, beruht schließlich im wesentlichen der Culturfortschritt der Menschheit. Der Gedanke, zu dem eine Generation sich mühsam hindurchgerungen, ist der folgenden Generation gesicherter Besitz geworden, den sie mühelos in einem

einzigen Wort wie in einem Bild feſthält, und den ſie als Mittel anwendet, um neue Wahrheiten zu finden.

Ein anderer, jedoch verwandter Fall iſt der, wo der Dichter zu einem Motiv, das er in einer früheren Dichtung verwerthet hat, ſpäter zurückkehrt, um es von einer neuen Seite zu faſſen, in einem neuen Zuſammenhang einzuführen. Erinnern Sie ſich z. B. an das Eiferſuchtsmotiv im Othello, im Wintermärchen und in Cymbeline, an das Motiv des Königsmordes in Julius Caeſar, Hamlet, Macbeth.

In ſehr vielen Fällen wird es möglich ſein, feſtzuſtellen, wo das Motiv zuerſt verwandt, wo es wiederholt iſt.

Was von den Motiven geſagt iſt, gilt in weiteſtem Umfang von Situationen, Leidenſchaften, Problemen, Charaktertypen. — Die unendliche Fülle und Mannigfaltigkeit Shakſpere'ſcher Geſtalten gliedert ſich zu Gruppen, innerhalb derer eine gewiſſe Verwandtſchaft ſich geltend macht: zu faſt allen bedeutenden Geſtalten in Shakſperes reifſten Dramen laſſen ſich in früheren Werken Skizzen, Vorſtudien nachweiſen.

Alles läuft ſchließlich darauf hinaus, daß wir in Shakſperes Werken, deutlicher als in der Produktion mancher anderen großen Dichter, eine zweifache Entwicklung nachzuweiſen vermögen. Es handelt ſich um das Wachsthum, um die Ausbildung der beiden Dinge, die Goethe zuſammenfaßt, indem er ſagt:

Der Gehalt in deinem Buſen
Und die Form in deinem Geiſt.

Wir sehen, wenn wir Shaksperes Dichtungen wie ein Ganzes überschauen, deutlich, wie einerseits seine Erfahrung, seine Menschen- und Weltkenntniß stetig zunimmt, wie seine Anschauungen sich vertiefen — und anderseits wie sein Stil sich fortwährend ausbildet. Verweilen wir einen Augenblick bei diesem zweiten Punkt. Wenn man einen Dichter oder einen Künstler studirt, dann muß man sich wohl etwas mit seinem Stil beschäftigen; schon deswegen, weil ohne dies das Verständniß des eigentlich geistigen Gehaltes seiner Werke sehr schwer und oft unmöglich ist.

Wenn ich von Shaksperes Stil rede, so verstehe ich darunter im weitesten Sinne: die Form, in der er das, was er zu sagen hat, ausspricht. Sowohl die Composition seiner Werke, den Bau seiner Scenen, wie den Ausdruck im Einzelnen, die Sprache in ihrer Sinnlichkeit und Bildlichkeit, den Vers in seinem melodischen Fluß und in seiner dramatischen Bewegtheit. Wollte man nun versuchen, Shaksperes Stil vorläufig mit einem Wort zu charakterisiren, so würde man sagen: Fülle, Unmittelbarkeit, Naturnothwendigkeit. Shaksperes geistiges Auge ist zugleich höchst umfassend und äußerst scharf. Er unterscheidet in einer Gruppe die Einzelheiten, schaut die Dinge niemals in der Fläche, sondern stets plastisch — er durchdringt sie und schaut ihnen auf den Grund. Die merkwürdigste Fähigkeit, die Hauptsache und was sich ihr anhängt, zusammen zu schauen und zusammen geistig zu reproduziren. Und was er sieht, will und muß er aussprechen — er thut des Guten dabei

eher zu viel, als zu wenig. — Dazu kommt Folgendes: Shakſpere pflegt die großen Grundlinien ſeiner Darſtellung nach reiflicher Erwägung mit ſicherer Hand zu entwerfen, für das Einzelne jedoch verläßt er ſich durchaus auf die Eingebung des Augenblicks. Da findet er dann nicht etwa ſofort das richtige Wort; oft muß er mit dem Sprachgenius ringen, ringen wie Jacob mit dem Herrn, zu dem er ſagt: Ich laſſe dich nicht, du ſegneſt mich denn. . . . Da iſt nun aber Shakſpere folgendes eigenthümlich: wenn ihm ein Wort oder Bild, das er gebraucht, nicht genügt und er ein anderes hinſtellt, ſo tilgt er das erſte nicht, ſondern er läßt es ruhig ſtehen — und läßt ſich vom Strom ſeiner Gedanken weitertragen. Wir wiſſen es von der Herausgabe ſeiner Geſammtdramen und kennen es durch Ben Jonſons Vermittlung als eine ſeinen Mitſchauſpielern bekannte Thatſache: Shakſpere pflegte in ſeinen Manuſkripten nichts auszuſtreichen; und wir glauben es ihm gerne; ſeine ganze Diction trägt dieſes naturwüchſige Gepräge. Gilt es zu ſagen: Euer Vater iſt nicht mehr, ſo heißt es in Macbeth:

Der Grund, das Haupt, der Urſprung Eures Bluts
Iſt hin, der Urquell ſelber iſt verſtopft —

oder beſſer im Original:

The spring, the head, the fountain of your blood
Is stopp'd; the very source of it is stopp'd.

Nach allen angedeuteten Richtungen ſehen wir nun Shakſperes Stil ſich ſtetig ausbilden; jedoch dieſe Ausbildung bedeutet keinen ſtetigen und unbegrenzten Fort-

schritt zu höherer Kunstvollendung. Im Gegentheil läßt sich die Sache etwa folgendermaßen aussprechen: Von der Weise seiner Jugendwerke, in der sinnliche Fülle und Schönheit oft noch mächtiger ist als der geistige Gehalt, erreicht er den Höhepunkt seines Schaffens, wo Form und Gehalt in seiner Dichtung sich am schönsten das Gleichgewicht halten. Dann wird der geistige Inhalt immer reicher und mächtiger und droht schließlich die Form zu sprengen. Immer mehr geht das Denken und Trachten des Dichters auf den Kern der Dinge los und über den Horizont des Theaters hinaus. Immer schneller fließen ihm die Gedanken zu; sein Ausdruck wird immer gedrungener, immer schwerer zu deuten, der Vers verliert von dem gleichmäßigen Fluß und dem Wohlklang, der ihm früher eignete, wird aber immer ausdrucksfähiger, bewegter, dramatischer. Während der Rhythmus früher auf der Oberfläche lag, liegt er jetzt in der Tiefe. — Die Verse an sich sind oft zerhackt und unterbrochen. Aus dem Ganzen aber glaubt man den großartigen Rhythmus, die hehre Musik von Shaksperes Gedankenstrom brausen zu hören, gewissermaßen den Pulsschlag seines Herzens.

Ein bekanntes Beispiel möge das Gesagte verdeutlichen, sofern es sich um die sich steigernde Gedrungenheit des Ausdrucks handelt. Ich wähle zwei Darstellungen desselben Gegenstandes, die nicht einmal gar weit auseinander liegen — nur etwa 6 Jahre dürfte der Zwischenraum betragen —, also weder Shaksperes Jugendarbeiten noch seine späteste Zeit uns charakterisiren. —

Im 2. Theil Heinrichs IV. hören wir den kranken, müden König ſo ſeine Schlafloſigkeit beklagen:

Wie viel der ärmſten Unterthanen ſind
Um dieſe Stund' im Schlaf! — O Schlaf! o holder Schlaf!
Du Pfleger der Natur, wie ſchreckt' ich dich,
Daß du nicht mehr zudrücken willſt die Augen
Und meine Sinne tauchen in Vergeſſen.
Was liegſt du lieber, Schlaf, in rauch'gen Hütten,
Auf unbequemer Streue hingeſtreckt,
Von ſummenden Nachtfliegen eingewiegt,
Als in den großen duftenden Paläſten,
Unter den Baldachinen reicher Pracht,
Und eingelullt von ſüßen Melodien?
O blöder Gott, was liegſt du bei den Niedern
Auf eklem Bett, und läſſ'ſt des Königs Lager
Ein Schilderhaus und Sturmesglocke ſein?
Verſiegelſt du auf ſchwindelnd hohem Maſt
Des Schifferjungen Aug', und wiegſt ſein Hirn
In rauher ungeſtümer Wellen Wiege,
Und in der Winde Andrang, die beim Gipfel
Die tollen Wogen packen, krauſen ihnen
Das ungeheure Haupt, und hängen ſie
Mit tobendem Geſchrei ins glatte Tauwerk,
Daß vom Getümmel ſelbſt der Tod erwacht?
Gibſt du, o Schlaf, parteiiſch deine Ruh
Dem Schifferjungen in ſo rauher Stunde,
Und weigerſt in der ruhig ſtillſten Nacht
Bei jeder Förderung ſie einem König?
So legt, ihr Niedern, nieder euch, beglückt;
Schwer ruht das Haupt, das eine Krone drückt.

Und in Macbeth hören wir den Königsmörder, unmittelbar nach der That:

Mir war's, als hört' ich rufen: Schlaft nicht mehr.
Macbeth mordet den Schlaf, den heil'gen Schlaf,

Der den verworrnen Knäul der Sorge löst,
Den Tod im Leben jedes Tags, das Bad
Der sauren Müh', das Oel verletzter Seelen,
Den zweiten Gang der großen Menschlichkeit,
Den stärksten Nährer bei des Lebens Fest. —

In dieser zweiten Stelle nicht weniger Bilder wie dort; aber dort, welch malerische Ausführung! — und hier, welche Gedrungenheit! — Welche Lebenserfahrung liegt allein in dem Ausdruck: Schlaf, der den verworrnen Knäul der Sorge löst!

Versuchen wir jetzt, die Hauptepochen in Shaksperes Entwicklung, vornehmlich mit Rücksicht auf das Gemüthsleben des Dichters in großen Zügen zu zeichnen.

Die erste Epoche reicht vom J. 1586, resp. 1587 bis zum J. 1593 oder wenig darüber hinaus. Ihr Ende fällt ungefähr zusammen mit dem Tode Marlowes, Shaksperes großem Vorgänger in der Tragödie. Auf tragischem Gebiet und überhaupt auf dem des ernsten Dramas steht Shaksperes Dichtung in dieser Epoche, zumal in ihren Anfängen, stark unter Marlowes Einfluß; während auf dem Gebiet der Komödie, wo er gleichwohl auch seine Vorgänger hatte, der Dichter uns von Anfang an durchaus originell erscheint. — Es ist dies die Zeit, wo Shakspere allmählich seine Kräfte kennen lernt, indem er sich in den verschiedenen Gattungen seiner Kunst versucht. An der Spitze der Reihe seiner Werke steht eine Tragödie, Titus Andronicus, ein greuelvolles, bluttriefendes Drama, das man gerne in seinem Shakspere missen würde, das die englische Kritik daher auch gerne dem Dichter

abſprechen möchte, das ſich jedoch als ſein Product erweiſen läßt. Als der Dichter den Titus Andronicus ſchrieb, da war er ſich über ſeine eigene Kraft offenbar nicht klar und ließ ſich in ſeiner Production mehr von äußeren Impulſen, durch den Nachahmungstrieb, als durch die Mächte und Bedürfniſſe ſeines Innern beſtimmen. Es war in ſeiner Art ein verfrühter Verſuch. Der junge Dichter ahnte zwar richtig, wie tragiſche Leidenſchaft ſich entwickelt und äußert; aber die Tragik ſchien ihm noch etwas durchaus Ungewöhnliches, Apartes: er meinte, ganz beſondere Charaktere und ganz abnorme Verhältniſſe, ganz greuliche Dinge gehörten dazu, ſie hervorzurufen. Dieſe jugendkräftige Natur hatte zwar von dem Ernſt und der Bitterkeit des Lebens Manches kennen gelernt; tragiſche Stimmung jedoch hatte das Leben dem Stratforder Bürgerſohn noch nicht aufgenöthigt.

Wer Shakſpere kennen lernen will, wie er im Beginn ſeiner dramatiſchen Laufbahn wirklich war, der muß ihn in ſeinen früheſten Komödien ſtudiren. In ihnen haben wir wirklich ſpontane Aeußerungen ſeines Genius und ſeiner Stimmung. In ihnen offenbart ſich eine friſche, hoffnungskräftige Anſchauung der Welt, eine helle und ſchon zarte Auffaſſung des Lebens; und in keiner von ihnen fehlt dem heiteren Bild der ernſte Hintergrund, wie ihn theils Erfahrung, theils Reflexion oder Ahnung in die Seele des Dichters hinzeichnen. Im Anfang ſcheinen trübe Erinnerungen wie Frühjahrswolken ihre Schatten zu werfen. Sie zerſtreuen ſich, und es wird helle. Allein

am Horizont lagern neue Schatten. Neue Erfahrungen, neue Leidenschaften harren des Dichters, der im Kampf mit ihnen sich seiner Kraft bewußt wird und aus immer tieferen Schachten seines Gemüths die Schätze hervorholt, womit er die Geschöpfe seiner Phantasie begabt.

In der Komödie der Irrungen haftet das Interesse mehr an der Verwicklung der Handlung als an den Charakteren, wie die unwiderstehliche Komik fast ganz aus den Situationen hervorgeht. Des Dichters Herz scheint am meisten an dem ernsten Geschick der durch merkwürdige Ereignisse auseinander gerissenen Familie betheiligt, die schließlich wieder zusammen geführt wird. In der Darstellung des Bruders, der den Bruder und die Mutter sucht und in der fremden großen Stadt die Gefahr empfindet, sich selber zu verlieren, in der weiten Welt sich so einsam und verlassen fühlt, glaubt man einen Nachklang der Stimmung zu vernehmen, in der Shakspere sich nach seinem Eintreffen in London befinden mußte: ein Tropfen im Meer, in Gefahr sich selber zu verlieren. Vortrefflich ist dem Dichter dann die Schilderung der etwas verblühten, argwöhnischen Gattin gelungen, die ihren Gemahl durch Eifersucht quält. — Nur schüchtern wagt die Schilderung der Liebe sich hervor, doch sind die wenigen Liebesscenen zart empfunden.

In Verlorener Liebesmühe ist die Intrigue auf ein Minimum reducirt; es wird uns ein Charakter- und Sittengemälde entrollt, in dem die Bildung und Verbildung der Zeit mit großer Heiterkeit dargestellt,

gewiſſe Auswüchſe des humaniſtiſchen Forſchungstriebs und des puritaniſchen Uebereifers wirkſam verſpottet, und die unveräußerlichen Rechte der Natur gegen willkürliche Satzungen vertheidigt werden. Die Situationen werden hier weſentlich von den Charakteren ſelber herbeigeführt; von den Charakteren geht zum großen Theil die komiſche Wirkung aus. Mächtig beginnt ſich hier der Witz und auch der Humor des Dichters zu entfalten. Die Grundſtimmung des Luſtſpiels bildet eine jugendliche Lebensluſt, ein entſchiedenes Behagen und Intereſſe an den Dingen dieſer Welt, eine naive, gutmüthige Freude an Scherz, an Spaß; das Alles aber iſt von einer ſchwungvollen, zum Schönen ſtrebenden Geſinnung getragen. In dieſem Drama begegnet uns die erſte der idealen Frauengeſtalten Shakſperes, und wie das Ganze die Allmacht der Liebe predigt, ſo verräth der Dichter ſelber uns das Geheimniß ſeiner jugendkräftig emporſtrebenden Kunſt, indem er ſeinen Lieblingscharakter ſagen läßt:

Wenn Liebe ſpricht, ſo wiegt der Götter Chor
Mit Schlummerharmonien den Himmel ein.
Kein Dichter griff beherzt zur Feder je,
Die er in Liebesſeufzer nicht getaucht.
Dann riß ſein Vers erſt hin des Wilden Ohr
Und flößte dem Tyrannen Sanftmuth ein.

Ein ernſterer Ton erklingt in den Zwei Veronefern, dem Stücke, das die Reihe der eigentlich romantiſchen Luſtſpiele eröffnet. Der Dichter wagt ſich diesmal an die Behandlung eines tieferen ſittlichen Problems:

Treue und Untreue in Liebe und Freundschaft, und dabei gelingen ihm die Gestalten des wankelmüthigen Proteus, des edlen, opferwilligen, männlich fühlenden Valentin, der königlichen Silvia, und vor allem der Julia: das rührende Bild weiblicher Anmuth und Hingebung. Aber der Eindruck der Unreife entsteht aus dem Mißverhältniß zwischen der Schürzung des Knotens und der Lösung. Der Verräther an Freund und Geliebter büßt seine Schuld nicht; der treue Freund entwickelt eine unvernünftige Großmuth, deren Folgen nur durch einen glücklichen Zufall vereitelt werden. Shaksperes Sonette lassen uns ahnen, wie dies zu erklären sei. Ganz so selbstlos, so leidenschaftlich hingebend in der Freundschaft wie Valentin konnte Shakspere selber sein. Die Schlußscene der Veroneser läßt uns einen Blick thun in Shaksperes seelische Stimmung zu einer Zeit, wo sein Charakter nicht vollkommen ausgebildet war, während sein großes Herz in überschwänglichen Gefühlen schwärmerischer Hingebung schwelgte.

Und dann bot sich Shakspere ein bedeutender Stoff, der schon zahlreiche Dichter zur Bearbeitung gereizt hatte und seinen Händen in bereits sehr entwickelter Gestalt überliefert ward. An der rührenden Geschichte von Romeo und Julia fand Shakspere ungesucht die Tragik; er schrieb seine Jugendtragödie, das hohe Lied von der Liebe, ein Werk von vollendeter Kunst, dem die hinreißende Gluth jugendlichen Empfindens, die es athmet, ein Abglanz des Lebensfrühlings, der sich über die ganze Dichtung

ausbreitet, einen unverwelklichen Zauber verleihen. „Ich kenne nur eine Tragödie, an der die Liebe ſelbſt hat arbeiten helfen," ſagt unſer Leſſing, „und das iſt Romeo und Julia von Shakſpere." Die Liebe, in eine haßerfüllte Welt tretend und die edlen jungen Geſchöpfe, deren Herz ſie ergreift, beſeeligend zur Vollendung, aber zugleich zum Tode führend — das iſt der uralte und ewig neue Inhalt dieſer Tragödie.

Bald darauf gab eine Vermählungsfeierlichkeit dem Dichter Anlaß, die räthſelhafte Gewalt der Liebe mit der kühnſten Symbolik darzuſtellen in ſeinem Sommernachtstraum. Der Dichter ließ hier ſeiner Phantaſie die Zügel ſchießen und zeigte, indem er Oberon und Titania und dann wieder Bottom ſchuf, daß ihm im weiten Bereich der Poeſie nichts unmöglich, nichts unerreichbar ſei. Die ſittliche Reife aber, die der Dichter erlangt, tritt am meiſten in der Geſtalt des Theſeus mit ſeinem männlichen Weſen, ſeinem feinen Gefühl und ſeiner tiefen Humanität hervor.

Inzwiſchen hatte der Dichter ſich auch bereits dem nationalen Kunſtgebiet des engliſchen Königsdramas zugewandt.

Er hatte in ſeinem Heinrich VI. den blutigen Kampf der rothen und der weißen Roſe dargeſtellt: in patriotiſchem Sinne und mit großer hiſtoriſcher Intuition, mit noch mangelhafter Kunſt, die jedoch, je weiter das Werk fortſchreitet, ſich auf eine höhere Stufe hebt. — Und jetzt, am Ende dieſer erſten Epoche, ſchuf er ſeinen Richard III., jene dämoniſche

Königsgestalt, welche das englische Mittelalter abschließt — halb Held, halb Teufel — der Erbe des greuelvollen Bürgerkriegs zwischen York und Lancaster und wie ein verkörpertes Fatum mit dem Schwert der vergeltenden Gerechtigkeit betraut, um lange aufgehäufte Schuld zu rächen und auch Unschuldige die Sünden ihrer Väter büßen zu lassen. Auch diese ungeheure Erscheinung hat der Dichter uns verständlich zu machen, menschlich näher zu bringen gewußt.

Auf der Grenze zwischen seiner ersten und seiner zweiten Periode ruhte Shakspere sich von dramatischer Arbeit aus, um die episch-lyrische Poesie im höfischen Stil zu cultiviren. Die Dichtungen Venus und Adonis und Lucretia, jene 1593, diese 1594 erschienen, gehören diesem Genre an — beide Studien auf einem Gebiet, wo der Dichter sich eigentlich nicht zu Hause fühlt, gleichwohl aber große Virtuosität entwickelt: Venus und Adonis glühende Sinnlichkeit athmend, Lucretia größte geistige und sittliche Tiefe verrathend.

Die zweite Periode in Shaksperes Thätigkeit, welche bis an den Anfang des siebzehnten Jahrhunderts reicht, unterscheidet sich von der ersten schon durch größere Concentration. Der Dichter beschränkt sich hier im Drama auf die beiden Gattungen der Komödie und des historischen Schauspiels und führt beide Kunstformen auf den Gipfel ihrer Entwicklung.

An der Spitze der Periode stehen zwei Werke, an denen Shakspere nur die feinere Ausgestaltung, nicht die Roharbeit zukommt — ein Beweis von seinem steigenden Kunstverständniß und zugleich von

ſeinem wachſenden Anſehen in der Kunſtwelt: Der Widerſpänſtigen Zähmung und König Johann. — In beiden Werken tritt auf merkwürdige Weiſe das Gefallen hervor, das der in der Vollkraft des jugendlichen Mannesalters ſtehende Dichter an ſittlicher Tüchtigkeit in derber, ja roher Form damals empfand. Geläutertere, idealere Menſchen begegnen uns im Kaufmann von Venedig, wo im Mittelpunkt die hehre Porzia ſteht mit der unheimlichen aber grandioſen Geſtalt des Shylock zu ihrem Gegenſatz. Aber der Gedanke, der in jenen beiden erſten Werken durchklingt, daß es nicht auf die äußere Erſcheinung und Haltung, ſondern einzig auf den Kern ankomme, wird hier mit ſtarker Betonung weiter ausgeführt und auf das treffendſte ſymboliſirt.

Und daß dieſer Gedanke den Dichter auch weiter beſchäftigt, zeigt uns ſein nächſtes großes Werk, der gewaltige hiſtoriſche Cyclus, der mit Richard II. beginnt und mit Heinrich V. abſchließt. Ein Werk, wie es keine andere Litteratur in dieſer Art aufzuweiſen hat — von einer ungeheuren Fülle der Geſtaltungskraft (ich erinnere nur an die Figur des Sir John Falſtaff) und von großartiger politiſcher Weisheit. Wir ſehen hier den Dichter mit der Vergangenheit, zugleich aber auch mit der Zukunft ſeines Vaterlandes beſchäftigt, und indem er die Charaktere und Schickſale dreier engliſcher Könige mit der Unparteilichkeit der Geſchichte und dem Scharfblicke des Sehers uns vorführt und enträthſelt — ſchildert er in dem jüngſten derſelben, Heinrich von

Monmouth (dem späteren Heinrich V.) uns das Ideal männlicher Tüchtigkeit auf dem Thron, den Typus des schlichten, echt menschlich fühlenden, gottvertrauenden, heldenmüthigen, germanischen Volkskönigs. „Handeln soll der Mann, sich Verdienst erwerben" — dieses Bedürfniß empfand auch Shakspere, zumal zur Zeit als er der Mittagshöhe des Lebens sich mit raschen Schritten näherte. Worin besteht des Menschen Werth? Welchen praktischen Idealen hat der Mann nachzustreben? Diese Fragen warf Shakspere auf und beantwortete sie in seiner Weise. Es verschlägt Nichts, daß er Dichter und Schauspieler, sein Held König ist. Die Eigenschaft, echte Menschen zu sein, haben beide mit einander gemein. Und was wahre Größe, wahre Ehre sei, zeigt der Dichter uns gerade an diesem Liebling unter seinen Königsgestalten.

Von der ernsten, ermüdenden Arbeit an diesen historischen Dramen wandte Shakspere dann, wie der Erholung bedürftig, sich wieder der Komödie zu. Zuerst gab er dem großen Cyclus ein heiteres Nachspiel in den Lustigen Weibern von Windsor, und dann schuf er jene drei unsterblichen Dichtungen, in denen die komische Gestaltungskraft und der Humor des Dichters sich am freiesten entfaltete, die zarten Blüthen seiner Poesie: Viel Lärm um Nichts, Wie es euch gefällt, Dreikönigs-Abend oder Was ihr wollt. Sie versetzen uns in eine arkadische Welt, in romantisch reizende Umgebung, unter Menschen, die wesentlich nur ihrer Empfindung zu leben haben.

Dieſe drei Komödien führen uns chronologiſch auf die Schwelle eines neuen Jahrhunderts. Mit dem Jahre 1601 beginnt dann eine neue Periode in Shakſperes Entwickelung, die zu der vorhergehenden einen grellen Contraſt bildet. Es iſt als ob man aus einer ſonnigen lieblichen Landſchaft in eine wilde Gebirgsgegend träte, wo die höchſten Gipfel in dichten Nebel gehüllt ſind. Woher dieſer vollſtändige Umſchwung in Shakſperes Stimmung? Die Geſchichte der Zeit und die äußeren Lebensverhältniſſe geben hier die Erklärung. Zu Anfang des Jahres 1601 wurde London durch die Verſchwörung und die Rebellion des Grafen Eſſex beunruhigt. Die Beziehungen Shakſperes zu dem glänzenden, einſt ſo mächtigen Günſtling der Königin ſind zwar nicht vollſtändig aufgeklärt. Alles ſpricht jedoch dafür, daß Eſſex ſich für die Werke des Dichters in hohem Grade intereſſirte, daß der Dichter die ſchickſalsvolle Laufbahn des Grafen mit reger Aufmerkſamkeit und großer Theilnahme verfolgte. Es iſt bekannt, daß Eſſex und viele ſeiner Anhänger ihre verwegene That mit dem Tode büßten, und daß auch Graf Southampton, der Freund Shakſperes, obwohl ihm das Leben geſchenkt wurde, bis zum Ende der Regierung Eliſabeths in Haft blieb. In der ernſten Stimmung, welche dieſe Begebenheiten in Shakſpere hervorgerufen hatten, wurde die Aufmerkſamkeit des Dichters wieder auf Staatsaktionen gelenkt. Das Alterthum mit ſeinen hehren Geſtalten, die ihm aus ſeinem Plutarch — in Sir Thomas Norths Ueberſetzung — vertraut

geworden waren, trat ihm wieder nahe. Und wie er früher im Kaufmann von Venedig der „alten Römerehre" gedacht und jener „Tochter Catos, Brutus Portia", so brachte er diese römische Portia jetzt selber auf die Bühne und stellte in ihrem Gemahl einen der tüchtigsten Repräsentanten der Römerehre dar, der durch ein tragisches Geschick in eine verhängnißvolle Verschwörung verwickelt wird. Die Tragödie von Julius Caesar eröffnet die dritte Periode und die Reihe der Römerdramen, welche die Herausgeber der Folio mit Recht von den englischen Königsdramen der Historie sondern und in die Rubrik der Tragödien verweisen. Ganz genau genommen nehmen sie und nimmt besonders Julius Caesar eine vermittelnde Stellung zwischen beiden Gattungen ein, wodurch er sich vortrefflich zu der ihm zufallenden Rolle eignet, den Anfang der dritten Periode, den Anschluß an die vorhergehenden zu bezeichnen.

Unmittelbar auf Julius Caesar folgt eine Tragödie, die in ihrer Art wiederum eine neue Epoche bezeichnet, gleichwohl durch zahlreiche Beziehungen mit jenen Dramen verknüpft ist. Ich meine Hamlet. Hamlet bezeichnet den Moment, wo Shakspere die volle Reife und Meisterschaft auf seinem eigentlichsten Gebiet, auf dem tragischen, erreichte. Würdig steht er an der Spitze der Dichtungen, die unter dem Namen der Tragödien bekannt sind und die großartigsten, gewaltigsten Erzeugnisse der tragischen Muse in aller Litteratur bilden. Jede derselben hat ihre eigenthümlichen Vorzüge, die Seite, wodurch sie die übrigen

übertrifft. Mit Hamlet vermag keines dieser Dramen an naturalistischer Wahrheit und Fülle der psychologischen Zeichnung zu wetteifern. Othello, der ihm unmittelbar folgt (1604) ist allen durch die Gewalt dramatischer Wirkung überlegen, die im dritten Akt, dem theatralisch packendsten Akt den Shakspere überhaupt geschrieben hat, culminirt. Die sich anschließende Tragödie Macbeth steht einzig da durch großartige Einfachheit der Conception und die Genialität der Ausführung, die in wenigen raschen Pinselstrichen ein vollendetes Bild von wunderbarer Seelenstimmung schafft. In König Lear aber erreicht der Dichter den Höhepunkt seiner tragischen Kraft. Wir werden später bei diesem Stücke ausführlicher verweilen.

Höher als in Lear konnte Shakspere nicht steigen. Aber auch die nächstfolgenden Werke zeigen keineswegs eine Abnahme seiner dichterischen Kraft. Nichts ist wunderbarer als die Produktivität, die Shakspere in dieser Zeit, in den ersten acht Jahren des 17. Jahrhunderts entfaltet. Werke von reichstem Gehalt und höchster Kunstvollendung folgen sich Schlag auf Schlag. Und ehe wir in der Verfolgung der geraden Reihe fortfahren, haben wir noch nachzuholen und zwei Dichtungen, an denen wir vorübergegangen sind, wenigstens zu nennen: zwei tiefsinnige Komödien, von denen die eine nicht lange vor, die andere nicht lange nach dem Hamlet entstanden ist: Ende gut, alles gut und Maß für Maß, beide durch mannigfache Beziehungen unter einander verbunden. In beiden Dramen steht eine weibliche Gestalt im Mittelpunkt

der Handlung, in Ende gut, alles gut die edle, thatkräftige Helene, welche den ihrer unwürdigen Bertram liebt und — ohne sich von seiner Kälte, seiner pflichtvergessnen Treulosigkeit abschrecken zu lassen — nicht ruht, bis sie ihn für sich erobert hat und nun in der Lage ist, ihn durch ihre Liebe glücklich und besser zu machen. In Maß für Maß, dessen düsterer Ton nicht weniger als die Wucht des behandelten Problems die Schranken der komischen Gattung sprengt und bereits an die tragische gemahnt: Isabella, eine ernste, mit hoher Würde auftretende Portia, welche die Pflicht der Milde, zugleich mit der der Gerechtigkeit predigt und menschliche und göttliche Gerechtigkeit in erhabener Ironie gegenüberstellt, welche, um ihren Bruder zu retten, gern ihr ganzes Leben dahingäbe, jedoch die Tugend höher als das Leben selbst, als das Leben ihres Bruders achtet.

Ein neuer, wenn auch der Isabella verwandter weiblicher Typus tritt uns in der auf Lear zunächst folgenden Tragödie, in Coriolan entgegen: der Typus der in Uebung weiblicher und patriotischer Pflicht aufgehenden, in Ehrgefühl mit den Männern wetteifernden, ja sie übertreffenden römischen Matrone aus der guten alten Zeit, wie er sich in der ehrwürdigen, von Alter nicht gebeugten Gestalt der Volumnia, Coriolans Mutter, zeigt. In Coriolan selber stellt uns der Dichter den hochgesinnten Aristokraten, den feurigen patriotischen, stolz bescheidenen, den Ruhm über alles liebenden Helden dar, der in seiner Wuth über die Gemeinheit und die Undankbarkeit des Plebejerpacks,

das ihn zum Lohn für seine Dienste aus Rom verbannt, an die Wurzeln seines eigenen Lebensprinzips die Axt anlegt und sich mit den Feinden seines Vaterlandes verbindet. Nur seiner Mutter gelingt es, ihn in das Geleise der Pflicht zurückzulenken, wo er dann, wie er es vorausgesehen, einen ruhmlosen Tod findet. Motive aus Macbeth und aus Lear — der Ehrgeiz und die Wirkung des Undanks — zeigen sich, ins Historische und Politische übersetzt, in dieser Tragödie verschmolzen, die sich in gleicher Weise durch Tiefe der staatsmännischen Einsicht, Feinheit der psychologischen Intuition, und lebendige Kraft der dramatischen Gestaltung auszeichnet.

In Antonius und Cleopatra, dem dritten in der Reihe der Römerdramen, sehen wir — zum ersten Male wieder seit Romeo und Julia — eine Frauengestalt als gleichberechtigt mit dem männlichen Hauptcharakter in die Handlung einer Shakspere'schen Tragödie eingreifen. Aber welch ein Unterschied zwischen Julia und Cleopatra: dort eine aus dem Kinde kaum entwickelte Jungfrau, die durch die Macht einer reinen, selbstlosen Leidenschaft zum Weibe wird, die in dieser Liebe ganz aufgeht, darin die Vollendung ihres Charakters und Daseins findet — hier eine welt- und lebenserfahrene, dem Genuß ergebene, in allen Künsten der Verführung geübte und von der Natur mit bestrickendem Zauber ausgestattete, wenn ich so sagen darf, geniale Buhlerin, die nur von der Gluth ihrer Liebe zu Antonius einen Schimmer weiblicher Hoheit erhält. Cleopatra ist vielleicht künstlerisch betrachtet das Meisterwerk unter

Shaksperes Frauencharakteren; das Problem einmal gestellt, hat Shakspere es gelöst, wie kein Andrer es vermocht hätte. Aber wieviel mußte in dem Innern des Dichters vor sich gegangen sein, welche bittere Erfahrungen mußte er gemacht haben, bis er sich ein solches Problem stellte, bis er diese von allen ihren Vorgängerinnen so abweichende Frauengestalt schuf, dieses der ideellen Vorzüge der weiblichen Natur entbehrende und doch so unwiderstehliche Weib, um dessentwillen Antonius der Herrschaft über die Welt verlustig geht.

Immer düsterer, immer herber wird die Stimmung des Dichters. Auf Antonius und Cleopatra folgt Troilus und Cressida, weder Tragödie noch Komödie mehr, sondern beißende Satire. Auch hier stellt der Dichter eine Buhlerin dar, jedoch jenes an Cleopatra haftenden dämonischen Zaubers entkleidet — eine gewöhnliche Coquette, ein lüsternes, leichtfertiges, treuloses Weib, wie es so viele gibt. Mit unbarmherziger Hand zerreißt Shakspere den duftigen Schleier, den Chaucers naiver Optimismus über diesen Gegenstand ausgebreitet hatte: wie Cressida eine gewöhnliche Buhlerin, so ist Troilus ein trauriger sinnlich-übersinnlicher Schwärmer, Pandarus der richtige gemeine Kuppler.

Und ebenso unerbittlich zieht er die Anschauungen der ganzen mittelalterlichen Tradition von der Troja-Sage und ihren Helden und zerstört den ritterlichen Schimmer, mit dem mittelalterliche Poeten sie umkleidet hatten. Ja selbst die einfache Größe Homers, wie sie ihm aus Chapmans Uebersetzung entgegen-

trat, vermag ſeinen Peſſimismus nicht umzuſtimmen: im Gegentheil, der Ilias entnimmt er die Geſtalt des Therſites, der in ſeinem Drama eine ganz andere Rolle ſpielen wird als im Epos.

Trotz der bewunderungswerthen Kunſt der Charakteriſtik in Troilus und Creſſida und trotz der in einer Menge unvergänglicher Sentenzen ſich ausprägenden Fülle tiefer Lebensweisheit gibt es kein anderes Shakſpere'ſches Drama, das uns ſo wenig anſpricht, einen ſo unerfreulichen Eindruck macht wie dieſes.

Die Bitterkeit der Stimmung aber hat hier ihren Höhepunkt noch nicht erreicht: ſie gipfelt erſt in den titaniſchen Wuthausbrüchen Timons, der aus einem unvernünftigen Menſchenfreund ein raſender Menſchenfeind geworden — ein ins Allgemeine und, wenn ich ſo ſagen darf, ins Syſtematiſche verwandelter Lear, dem die ganze Natur an der ſittlichen Verkommenheit des Menſchengeſchlechts zu partizipiren ſcheint, und der die ganze Schöpfung in ſeinen mit grimmigem Behagen variirten Fluch einſchließt.

Im Lauf des Jahres 1608 tritt dann ein Umſchwung in der Stimmung des Dichters ein. Zögernd befragen wir ſeine Biographie, ob dieſe uns etwas zur Erklärung der Thatſache zu ſagen habe. Die Antwort, die wir erhalten, iſt eine vieldeutige. Im Dezember des vorhergehenden Jahres war Shakſperes jüngſter Bruder Edmund, der Schauſpieler, geſtorben. Der Tod dieſes armen Schluckers, der ſich einen Beruf erwählt, deſſen Makel Shakſpere immer intenſiver hatte empfinden lernen, und aus dem er ſelber bald

zu scheiden gedachte, könnte eines der Momente gewesen sein, welche die Stimmung, in der Timon entstand, begründeten. Aber schon im vorangegangenen Juni hatte ein erfreuliches Ereigniß in der Familie des Dichters stattgefunden; seine älteste, damals 24jährige Tochter Susanna hatte sich mit Dr. John Hall, einem angesehenen, vielbeschäftigten Arzte zu Stratford, vermählt. Im Februar 1608 wurde die erste und einzige Frucht dieser Ehe geboren, Elisabeth Hall, Shaksperes älteste Enkelin. Wir können uns denken, wie diese Geburt einen Abschnitt auch im inneren Leben des Dichters herbeiführen half. Nichts ist so geeignet, den Pessimismus zu überwinden, die Hoffnung auf die Zukunft und die Freude am Dasein zu beleben, als die persönliche Erfahrung der Erneuerung und Verjüngung unseres Lebens in einer frischen Generation. Auch der Tod von Shaksperes Mutter, der im September desselben Jahres stattfand, so schmerzlich er den Dichter auch treffen mochte, mußte unter diesen Umständen leichter zu tragen sein, konnte den Dichter sehnsüchtig, weich, nicht aber herb stimmen.

Das dramatische Erzeugniß dieser Epoche ist der Perikles von Tyrus, wie der Timon ein Werk, das nur zum Theil aus der Hand unseres Dichters hervorgegangen ist; aber im Uebrigen wie sehr von Timon verschieden! Unerfreulich, düster in der Anlage wendet sich hier Alles zum Guten: durch die Huld der Götter und die jungfräuliche Hoheit der von ihnen reich begabten Marina, jenes auf stürmischer

See geborenen, von Vater und Mutter getrennten Kindes, das nach mannigfachen Schicksalen und harten, aber siegreich bestandenen Versuchungen, mit den Seinigen wieder vereinigt wird und seinen schwer geprüften Vater, der in tiefe Melancholie verfallen ist, sich selbst und der Welt wiedergibt. Gerade die Geschichte der Marina bildet den Shakspere zukommenden Antheil an diesem Stück.

Bald nachdem er den Perikles geschrieben, verließ Shakspere London und kehrte nach Stratford zurück. Vielleicht hatte er die Absicht, auch der Dichtung Lebewohl zu sagen. War dies der Fall, so sollte er bald an sich selber erfahren, daß alte Liebe nicht rostet. Wie geschäftliche Angelegenheiten — und vielleicht nicht diese allein — ihn noch oft genug auf kurze Zeit nach London führten, so besuchte ihn in seiner ländlichen Abgeschiedenheit noch mehr als einmal die dramatische Muse.

Die drei Dichtungen, welche vorzugsweise das Denkmal dieser Stratforder Periode bilden, der Sturm, Cymbeline, das Wintermärchen, tragen deutlich die Spuren des Orts und der Zeit ihrer Entstehung. Sie sind von dem frischen Duft von Wald und Wiese durchzogen; ein Abglanz der heiteren Ruhe des Landlebens liegt über ihnen ausgebreitet. Auf die Bedürfnisse der Bühne nehmen diese Dramen weniger Rücksicht. Ob sie eher der komischen oder der tragischen Gattung angehören, ist schwer zu sagen — es sind romantische Schauspiele, in denen eine ernste, fast tragisch angelegte Handlung zum glücklichen Ausgang sich wendet. Die

Leidenschaft erreicht hier nicht jene Höhe wie in der großen Tragödie; aber an psychologischer Wahrheit, an dichterischer Gestaltungskraft, an ideeller Tiefe geben sie ihr nichts nach. Eine Entwicklung, welche für die ganze Laufbahn des Dichters charakteristisch ist, erreicht hier ihren Höhepunkt: von Jahr zu Jahr sehen wir den Inhalt der Form gegenüber mächtiger werden, sich dieselbe entschieden unterordnen. Hier ist es dahin gekommen, daß die Fülle des Gehalts die Form fast zu sprengen droht. Die Ideen dringen auf den Dichter so schaarenweise ein, daß er sich die Zeit nicht mehr nimmt, jede einzelne zum klaren Ausdruck zu bringen. Shaksperes Diction, die in der ersten Periode vielfach lyrisch angehaucht ist, die in der großen Historie rhetorische Färbung hat, die in der Epoche der großen Tragödie einen immer dramatischern und gedrungeneren Charakter erhält, erscheint hier in einer so condensirten, nicht selten fragmentarischen, Bilder und Ausdrucksformen an einander drängenden Gestalt, daß sie darüber vielfach dunkel, räthselhaft wird. Und ebenso hat der Vers in diesen Dramen der letzten Zeit den höchsten Grad von freier Beweglichkeit erhalten, er ist das mit souveräner Willkür behandelte, oft zertrümmerte Instrument geworden, durch das der Strom der Gedanken unaufhaltsam weiter braust.

Der Geist, der aus diesen Dramen spricht, ist der der heiter resignierten und lebensfreudigen Weisheit, des stillen Vertrauens auf die höheren Mächte, welche die Welt lenken, der alles begreifenden und alles

verzeihenden Liebe. Freude, Verſöhnung iſt der Schluß-accord von jedem von ihnen.

Was in den drei glänzenden Komödien der zweiten Periode ſozuſagen vorweg genommen wurde, erſcheint hier als die vollkommen ausgereifte Frucht eines erfahrungsreichen Lebens, als das aus dem Feuer nach langer Läuterung endgültig hervorgegangene probehaltig befundene Gold. Auch hier befinden wir uns in Arkadien, jedoch um es nimmer mehr zu verlaſſen. Und ſo tauchen hier in bezeichnender Weiſe Motive aus jenen Komödien der letzten Zeit in ernſteren, reicheren Varianten wieder auf: an Wie es euch gefällt werden wir in allen drei Dramen erinnert; vorzugsweiſe aber im Sturm, wo der auf einſamer Inſel wohnende, verbannte Proſpero die Geſtalt des guten Herzogs im Ardenner Wald in idealiſirter Form wiederholt. Die Hero aus Viel Lärm um Nichts ſteigert ſich im Wintermärchen zur erhabenen Geſtalt der Hermione, die Imogen in Cymbeline gemahnt uns vielfach an Viola aus Was ihr wollt. Allen dieſen Geſtalten merkt man es an, daß ſie die erſten Prüfungen der tragiſchen Periode beſtanden haben, — und ſo kehren auch Figuren und Motive aus den großen Tragödien hier wieder. Proſperos Weisheit und Milde erglänzt hell im Gegenſatz zu Lear und Timon. Othellos Eiferſucht erneuert ſich in Poſthumus wie in Leontes. Und um den Kreislauf ganz zu ſchließen, knüpft der Dichter hier auch wieder an die Komödien ſeiner erſten Zeit an. Ueberall das wunderbare Eingreifen höherer Mächte, mögen ſich dieſe nun durch den Mund des

Orakels zu erkennen geben, oder, wie in Cymbeline, dem schlafenden Posthumus sichtbar erscheinen. Die ernsten Parthien in der Komödie der Irrungen mit ihrem wunderbar glücklichen Ausgang sind für alle diese Dramen symbolisch. Der Sommernachtstraum anderseits erlebt eine Neugeburt im Sturme, wo die Phantasie des Dichters mächtiger als dort in das Reich der Geister eingreift und dazu in seinem Caliban, der allerkühnsten Schöpfung seines Genius, ein auf der Grenze zwischen Mensch und Thier schwebendes Wesen schafft.

Nach dem Sturm, Cymbeline und Wintermärchen griff Shakspere noch einmal zur Feder, um im Verein mit dem Dichter Fletcher seinen Heinrich VIII. zu schreiben und darin vor allem die hehre Gestalt der edlen Dulderin Katharina zu zeichnen.

Das waren die letzten Aeußerungen seiner dichterischen Kunst. In dieser milden, hohen Gesinnung, dieser friedlich ruhigen Stimmung nahm er von der Kunst Abschied. Und so wird er wenige Jahre darauf aus dem Leben geschieden sein.

Dritte Vorlesung.

Shakspere als Dramatiker.

So verschieden auch über Shakspere geurtheilt wird, darin sind so ziemlich alle Beurtheiler einig, ihm den ersten Rang unter den Dramatikern, entweder aller Zeiten überhaupt, oder doch der Neuzeit im Gegensatz zum klassischen Alterthum zuzuerkennen. Und am wenigsten würde es den Deutschen anstehen, dieses Urtheil anzufechten, deren eigene große Klassiker ja, wo sie am entschiedensten dramatisch sind, am meisten von Shakspere gelernt zu haben zeigen; deren Theater, sofern es sich nicht von Tagesnovitäten allein zu nähren vermag, Shakspere weniger würde entbehren können als irgend einen anderen Dichter.

Wollen wir mit Einem Schlage uns darüber klar werden, was Shakspere uns als Dramatiker bedeutet, so denke man von dem Repertoire unserer Bühnen hinweg nicht nur Hamlet, Macbeth, Othello, Sommernachtstraum, Wintermärchen, Julius Cäsar, Coriolan, der Widerspänstigen Zähmung, Was ihr wollt und was uns sonst Shakspearisches darauf ge-

boten wird — man denke sich Schiller hinweg oder doch einen ganz anderen, viel zahmeren Schiller an seiner Stelle; man denke sich, wir hätten nur einen halben Lessing, einen halben Grillparzer, keinen Kleist und keinen Hebbel — und man erwäge, was dies für die Entwicklung unseres Dramas und unserer Schauspielkunst, aber fernerhin auch unserer Poesie und unserer Aesthetik, für unsere ganze Bildung bedeuten würde.

Kein neuerer Dramatiker hält auch nur annähernd den Vergleich mit Shakspere aus. Man vergegenwärtige sich doch nur die ungeheuere Fruchtbarkeit dieses Dichters — diese Menge von dramatischen Erzeugnissen; und in dieser großen Zahl finden sich keine Nullen, auch keine bloßen Nummern, die man Gefahr liefe, in der Erinnerung mit einander zu verwechseln, wie das Einem bei den rein äußerlich ja noch viel productiveren Spaniern begegnen kann. Sondern jedes dieser Dramen hat seine ganz bestimmte Gestalt und Physiognomie, welche sich dem Gedächtniß dauernd einprägt, jedes stellt für sich eine kleine Welt dar — und in jeder dieser Welten, welche wimmelnde Fülle von Leben! welche Mannigfaltigkeit der Gestalten! Nichts vermag Einem die Schöpferkraft eines Dramatikers so unmittelbar zu vergegenwärtigen, als wenn man versucht, sich die Charaktere, die ihm ihr Dasein verdanken, gleichsam plastisch vor die Seele zu rufen: bei keinem Dichter wird dies Einem so leicht gelingen, wie bei Shakspere: bei keinem Dichter werden die gerufenen Geister in so großer Anzahl sich hinzudrängen und so

bestimmte Formen, ja deutliche Farben an sich tragen.

Von allen Werken, die aus der Tiefe der menschlichen Natur emporsteigen, gilt der Satz, daß unsere Vorstellung von dem Werke die Vorstellung, die wir von dem Künstler haben, nicht erschöpft. Die Größe des Werkes läßt uns die Größe des Künstlers ahnen, und wir denken uns diesen als über jenes hinausragend. So bedeutend das Vollbringen, noch bedeutender war das Wollen oder doch das Streben. Von dem, was der Künstler schaute und empfand, ist auf dem mühsamen Weg durch den Stoff hindurch Vieles verloren gegangen, gleichsam hängen geblieben. — Dies gilt auch von dem Dichter, dem zu seinen Darstellungen der flüchtigste und geistigste aller Stoffe, die Sprache, zu Gebote steht. Dies gilt auch von Shakspere. Den Dichter Shakspere denken wir uns größer, als was er geschaffen. Aber er war darin vor vielen begnadet, daß er einen so großen Theil von dem, was in ihm lebte, in einer seiner Natur durchaus angemessenen Form auszusprechen vermochte. Diese Form war eben die dramatische. Keiner unserer großen Dichter ging so völlig in der dramatischen Kunst auf wie Shakspere. Es ist nicht möglich, ihn zu denken, ohne sich ihn als Dramatiker zu denken.

Unersetzlich wäre der Verlust, wenn wir Shaksperes Sonette entbehren müßten, jene wie in Marmor gemeißelten, so bestimmt hingestellten und so zart ausgeführten kleinen Kunstwerke, die ein so glühendes Leben athmen. Aber auch die Sonette

erinnern uns an den dramatischen Dichter, nicht nur, weil sie sich in ihrer Verbindung zu einem wirklichen und erschütternden Drama zusammenschließen, sondern weil auch oft im Einzelnen die Darstellung in ihrem stürmischen Fortschreiten und in dem kühnen Gebrauch der Metaphern dramatische Spannung verräth.

Viel deutlicher aber zeigt sich der Dramatiker in Shaksperes epischen Versuchen, in Venus und Adonis und in Lucretia: nicht zum Vortheil der Wirkung, welche diese Dichtungen üben. — Gerade das, worin die größte Stärke des Dichters liegt, erscheint hier als Schwäche. Jene Fülle, Klarheit, Intensität seiner Anschauung und jener Drang, sie vollständig wiederzugeben, gereichen ihm hier zum Schaden; weil er hier nicht über die gewohnten Ausdrucksmittel verfügt. Die Bühne kennt er genau; er steht mit seinen Zuschauern in täglichem, intimstem Verkehr, er weiß, was und wie etwas auf der Scene wirkt, und gebietet über alle Kunstgriffe der Technik. Gilt es da, einen Charakter, eine Situation darzustellen, so stehen ihm die verschiedensten Mittel zu Gebote: außer dem Wort, Mienenspiel und Geberde der Schauspieler, denen er nur Andeutungen zu geben braucht. Hier wird ferner die Ursache durch die Wirkung, der Charakter eines Mannes durch den Eindruck, den er auf andere macht, die Rede durch die Gegenrede in ihrer Bedeutung lebendig. Alle Quellen theatralischer Illusion hat Shakspere im Sinn, wenn er seine Dramen schreibt, und er beherscht sie alle. In der epischen Dichtung muß er auf jene

ihm so vertrauten Mittel verzichten. Er weiß dies; er weiß, daß die sinnliche Wirkung hier rein von seinen Worten ausgehen muß; er glaubt daher, daß er mehr als bloße Andeutungen geben muß, will er die Leser zwingen, die Dinge zu sehen, wie er sie sieht — und er sieht sie wie immer in voller Lebendigkeit und Leibhaftigkeit vor sich. Er bemüht sich, Alles zu sagen, und die Folge ist, daß er uns eine erdrückende Fülle von Einzelheiten gibt, die sich in uns zu keiner Gesammtanschauung verbinden, eine Dichtung, die uns trotz der wunderbaren Schönheit des verschwenderisch ausgestreuten Details als Ganzes kalt läßt.

Nichts von epischem Behagen in diesen Dichtungen, überall die intensivste Spannung, die den Leser kaum aufathmen läßt. Voll leidenschaftlicher Theilnahme für seinen Gegenstand ist der Dichter bemüht, jeden Moment ganz auszubeuten, allseitig für uns zu beleuchten; überall, wo man die Handlung weiter schreiten sehen möchte, fühlt man sie aufgehalten. Und dabei das echt dramatische Bestreben, jedes Glied der Handlung symbolisch zu fassen, jedes materielle Detail zu durchgeistigen. — Bezeichnend hierfür ist in Lucretia die Schilderung von Tarquinius nächtlichem Gang aus seinem eigenen Schlafgemach zu dem der Heldin: wie er an den Thüren, durch die er hindurch muß, die Schlösser aufbricht, und wie jedes Schloß dabei unwillig aufschreit; wie die Thüre in ihrem Gehänge knarrt, um ihn zu verrathen; wie in der Nacht umherirrende

Wiesel ihn durch ihr Geschrei erschrecken; wie der durch Spalten und Luken eindringende Wind mit der Fackel, die er in der Hand hält, Krieg führt; ihm deren Rauch in's Gesicht bläst und das Licht auslöscht; wie aber er mit dem aus seinem heißen Herzen hervordringenden Hauch die Fackel wieder entzündet. Das Alles ist dramatisch und durchaus nicht episch empfunden.

Aber hier erhebt sich die Frage: worauf mag es beruhen, daß Shakspere, eine so naturwüchsige, gesunde, einfache Natur, so ausschließlich für das Drama, so gar nicht für das Epos veranlagt ist, während doch gerade die epische Dichtung das Produkt einfacher, der geistigen Gesundheit sich erfreuender Zeiten zu sein pflegt? Verweilen wir einen Augenblick bei dieser Frage.

Die echt epische Poesie geht hervor aus der Freude an der Welt, und ihre Wirkung ist, diese Freude zu erhöhen. Ein durchaus optimistischer Zug charakterisirt den wahrhaft epischen Dichter, und er setzt dieselbe Eigenschaft bei seinen Hörern voraus. Er speculirt vorzugsweise auf ihren Trieb zu bewundern: große Heldengestalten, gewaltige Thaten, merkwürdige Geschicke; — auch wo innige Theilnahme für das Geschick der Helden erregt wird, baut sie sich auf dem Grunde der Bewunderung auf: ein Achill, der frühzeitigem Tode verfallen ist, ein Siegfried, der verrätherisch ermordet wird. Und wie bezeichnend für die alten Homeriden, daß sie uns den Tod Achills nicht einmal darstellen, sondern dieses

Ereigniß uns als in kurzer Zeit sicher bevorstehend empfinden lassen. — Fast Alles, was der Epiker schildert, ist ihm schön und werthvoll; das Häßliche und Verächtliche findet nur seine Stelle, um den Gegensatz desto stärker hervorzutreiben, und auch das Häßliche und Verächtliche weiß er zu idealisiren. Die Dinge und Verrichtungen des alltäglichen Lebens umkleidet er mit goldenem Schimmer, der sie bedeutend und anziehend erscheinen läßt; jeder Krieger wird ihm unter Umständen zum Helden; der Held wächst zum Halbgott heran, ja wagt zuweilen den Kampf mit Göttern.

Höchstes Lebensgefühl athmet der Epiker, der dieses Gefühl und die Freude am Leben bei seinen Zuhörern steigert. Freilich erregt er auch Sehnsucht nach einer entschwundenen schöneren Zeit; aber diese Sehnsucht ist von der Art, wie die in einer Märchenwelt lebende Kindheit sie empfindet, von der Art, daß sie in der Dichtung selbst ihre Befriedigung findet. Dies gilt sogar von einem so tragischen Epos wie Miltons Verlorenem Paradies; freilich handelt es sich da um die Darstellung des unwiederbringlichen Verlustes, aber sehr wesentlich doch auch um die lebendige Vergegenwärtigung dessen, was verloren gieng, um die Schilderung paradiesischer Zustände.

Wie ganz anders das Drama. Auch der Dramatiker führt uns manchmal in eine ideale Welt ein, doch niemals, um sie uns in ihrer ungetrübten Reinheit zu zeigen, stets um sie uns in einem Zustand der Störung, der Verwirrung vorzuführen. Auch das

Drama stellt uns Helden vor die Augen; aber das, was diese Helden dramatisch wirksam macht, sind nicht die Eigenschaften, die sie zu Helden, sondern die sie zu Menschen machen. Der dramatische Held ist vor allem Mensch — und das heißt ein Kämpfer sein.

Der Kampf ist im Drama die Hauptsache, der Kampf in seinem ganzen Verlauf, in seiner Entstehung und Entwicklung; nicht auf die Kraft oder den Muth des Siegers kommt es an, ja diejenigen der dramatischen Kämpfe sind die wirksamsten, wo der Held schließlich unterliegt. Nicht bewundern wollen wir im Drama, sondern lebendig theilnehmen; wir wollen den Kampf des Helden innerlich mitkämpfen, mag er nun ein glückliches oder unglückliches Ende nehmen; mag der unterliegende Held darin zu Grunde gehen, oder mit bloßer Bestrafung, Beschämung davon kommen; mag der Kampf uns Thränen des innigsten Mitleids entlocken, mag er uns gewaltig das Zwerchfell erschüttern. Zu diesem Zweck aber müssen wir über die Ursache und Bedingung des Kampfes auf das genaueste unterrichtet werden und den Helden selbst auf das genaueste kennen lernen. Wir müssen den Kampf in seiner Nothwendigkeit begreifen, wie er aus der Wechselwirkung zwischen dem Charakter, dem Begehren, dem Streben des Helden und der Welt, die ihn umgibt, sich entwickelt. Wir müssen die Ueberzeugung gewinnen, daß der Held seiner Natur nach in einer gegebenen Lage eben nur so und nicht anders handeln konnte. Nur dann werden wir in ihm ein anderes Ich erblicken, nur dann werden wir uns

an seine Stelle versetzen, uns mit ihm identifiziren, mit ihm leiden und mit ihm uns freuen können; nur dann wird auch das Lachen, zu dem er uns zwingt, aus vollem Herzen kommen und eine wirklich geistige Befreiung zur Folge haben.

Das Drama erscheint so dem Epos gegenüber zugleich geistiger und von stärkerer Wirkung. Tiefer als dieses läßt es uns in das Innere der handelnden Wesen blicken, in enger geschlossener Kette verknüpft es Ursache und Erfolg; gewaltiger rührt, erschüttert es uns, sei es zum Weinen oder zum Lachen. Diese höchsten Wirkungen des Dramas sind aber nur erreichbar, wenn die Handlung uns in lebendiger Gegenwart vorgeführt wird; und wiederum: eine künstlerische Handlung, die vor unsern Augen sich abspielte, ohne jene Wirkungen hervorzurufen, würde uns bald ermüden, uns bald lästig werden.

Je anspruchsvoller, je mächtiger dem Sinn sich aufdrängend die künstlichen Mittel, desto bedeutender soll der Erfolg sein. Nur eine solche Handlung darf dramatisch dargestellt werden, welche uns wirklich dramatisch spannt und erschüttert. Darauf beruht die Zusammengehörigkeit des Gehalts und der Form im Drama und beider mit der theatralischen Aufführung.

Wie das Epos die Dichtung der Jugend, so ist das Drama die Dichtung für das Mannesalter der Menschheit. — Es entsteht in Epochen, die nicht so recht mehr an das goldene Zeitalter glauben, unter Menschen, die das Leben nehmen als das was es

ist, als einen Kampf, und die zugleich Erholung und Stärkung für diesen Kampf suchen in dem Anblick idealer Kämpfe, die ihnen ein Bild ihres eigenen tiefsten Lebens vorführen.

Und Shakspere? Seine Jugend verfloß wie ein Idyll voll reinsten epischen Behagens, jedoch ohne daß in ihm das Bedürfniß rege wurde, dieses Behagen künstlerisch zu steigern. Diesem einfachen Menschen genügte das ruhige Leben in der Natur, die ihn umgab; keine Vorbilder zeigten ihm den Weg zum epischen Schaffen; kein Gedanke an litterarischen Ruhm trat ihm verlockend vor die Seele. Die höchste Befriedigung bedarf keines künstlerischen Ausdrucks; der höchste innere Reichthum genügt sich selber. Mit dem Beginn des Jünglingsalters ging das Idyll zu Ende; mächtige Leidenschaften regten sich in seinem Herzen; ein gewaltiger Zwiespalt zerriß seine Seele; der Kampf des Lebens war für ihn angebrochen, und unausgesetzt seine besten Mannesjahre hindurch, ja darüber hinaus, hatte er diesen Kampf in verschiedenen Formen zu kämpfen, der ihn unaufhörlich an die Schranken der menschlichen Natur mahnte.

So kam Shakspere nach London, so wurde er dem Theater zugeführt, wo Marlowes Kunst damals ihre ersten Triumphe feierte und nun auch unsern Dichter mit sich fortriß. Können wir uns darüber wundern, wenn Shakspere Dramatiker wurde, wenn er sich mit einer gewissen Ausschließlichkeit zum dramatischen Künstler entwickelte, da ja sein äußeres

wie sein inneres Leben, da die ganze Zeit, der er angehörte, ihn dahin drängte?

Doch es wird Zeit, daß wir die Art, wie Shakspere seine Kunst auffaßte und übte, genauer ins Auge fassen.

Jede Kunst hat, in jedem einzelnen Fall, die Aufgabe, einen Gegenstand in einem bestimmten Stoff so zu gestalten, daß davon eine Idee zur Darstellung gelangt oder eine Stimmung erregt wird. — Der Stoff, bald Stein oder Erz, bald die Farbe, bald der Ton, bald das Wort, bestimmt die Darstellungsweise einer Kunst im Unterschied von der anderen. Das Drama hat, wie alle Poesie, die Sprache zum Stoff, in dem sie zu arbeiten hat, aber es hat überdies die Mimik; die ganze Persönlichkeit der Schauspieler, der ganze Bühnenapparat gehört mit zum Darstellungsmaterial der dramatischen Kunst, wobei freilich der Dichter nicht als der Einzige, nur als der oberste, leitende Künstler erscheint, der selber nur in der Sprache arbeitet, aber die Wirkung, welche die theatralische Aufführung mit seinem Werk erzielen soll, sich bei seiner Arbeit zu vergegenwärtigen hat.

Den Gegenstand bildet für den dramatischen Dichter das, was man die Fabel nennt. Sie kann von der Geschichte überliefert sein oder ein Tagesereigniß bilden, sie kann dem Mythus oder der Sage angehören, sie kann auf freier Erfindung beruhen. Im letzteren Falle kann der Dichter sie selber erfunden haben, doch wird dies nur selten eintreffen; in der Regel wird dem Dichter seine Fabel überliefert, und

gerade die größten Dichter pflegen sich am wenigsten mit der Erfindung einer neuen Fabel zu quälen.

Der Grund läßt sich unschwer einsehen. Die Fabel ist ja der Gegenstand, den der Dramatiker seiner Idee gemäß gestaltet. Soll er nun diesen Gegenstand zuerst erfinden, um ihn dann seinem höheren Zwecke gemäß zu bearbeiten? Da wäre es doch viel einfacher, wenn er diese höheren Zwecke gleich bei der Erfindung seiner Fabel maßgebend sein ließe, daß er also von einer bestimmten Idee, die er zur Darstellung bringen will, ausginge, für diese Idee ein Gewand suchte. Auf diese Weise kommen auch manche Dramen zu Stande; die moderne französische Bühne könnte uns eine Reihe von Beispielen liefern; und solche Dramen können auch recht wirkungsvoll sein. Allein in der Regel werden sie etwas Gekünsteltes an sich haben; sie werden leicht das Gefühl erregen, das dem Erfolg jeder Dichtung verhängnißvoll wird, das Gefühl des Gesuchten. Es wird sich zu deutlich zeigen, daß die ganze Erfindung nur um der Idee willen da ist; daß eben nur irgend ein abstrakter Satz mittelst der vorgeführten Handlung hat bewiesen werden sollen — und die Folge wird die sein, daß nur unser Verstand beschäftigt wird, unser Herz kalt bleibt, daß wir eine angenehme Anregung, vielleicht Erregung, jedoch keine Erschütterung verspüren.

Der normale Vorgang ist der, daß der Dichter von irgend einer Begebenheit, die ihm, wie immer: im Leben, in der Geschichte, im Gespräch, entgegentritt, von dem Inhalt irgend einer Erzählung

so ergriffen wird, daß sie seine schöpferische Ader anregt.

So erging es auch Shakspere. Selten, vielleicht nie hat er sich seine Fabel selber erfunden — so verschieden auch im einzelnen Fall der Umfang und die Bedeutung dessen ist, was er seiner Quelle verdankt. Am allerselbständigsten erweist er sich vielleicht in Verlorener Liebesmühe, wo wir zwar in einzelnen Motiven und Situationen Reminiscenzen aus älteren Dichtungen nachzuweisen vermögen, deren Handlung als Ganzes jedoch wir auch in ihren Grundzügen nirgends vorgebildet finden. Allein wer weiß, ob dem Dichter das Leben nicht bot, was uns die Litteratur bis jetzt vorenthalten hat? In der Regel sind wir im Stande, seine Quellen nachzuweisen, sei es bei Historikern, sei es bei Novellisten oder Dramatikern; und ein vergleichendes Studium belehrt uns, mit welcher Freiheit, wie ohne jede Scheu er aus seinen Quellen schöpfte. Man hat Shakspere den großen Aneigner genannt, und mit Recht; aber wer meint, durch solche Bezeichnung dem Dichter auch nur das kleinste Blatt aus seinem Ruhmeskranze reißen zu können, der weiß nicht, was poetische Originalität in der Litteraturgeschichte bedeutet. Je prends mon bien où je le trouve, hat Molière gesagt, und nach dieser Maxime sind alle großen Eroberer im Reiche des Geistes verfahren. Die wesentliche Frage ist nicht, wie viel Einer erobert, sondern was er aus dem eroberten Gebiet macht. Und wer hätte wohl Grund, sich über Shaksperes Verfahren zu beschweren? Die von ihm benutzten

Schriftsteller? — aber hatten diese ihrerseits nicht ebenso, ja in noch größerem Umfang ihre eigenen Vorgänger benutzt? Und dann — verdanken die meisten von ihnen nicht gerade Shakspere ihre Unsterblichkeit? Wer würde ihre Schriften noch lesen, wäre es nicht um Shaksperes willen?

Die ihm überlieferte Fabel hat der Dramatiker nun zur dramatischen Handlung zu gestalten. Maßgebend ist dabei die Idee, die er in der Seele trägt -- oft nicht wie eine fertige Erkenntniß, sondern wie einen dunkeln Trieb, eine treibende Macht. Wie verfährt nun Shakspere bei der Gestaltung der Fabel zur dramatischen Handlung? — Aeußerlich genommen, bemerken wir in seinem Verfahren die größte Verschiedenheit, und vergeblich würde man sich bemühen, aus dem Studium seiner Dramen irgend ein Rezept zu abstrahiren zum Gebrauch für angehende Dramatiker. Bald sehen wir Shakspere seiner Quelle so genau wie möglich folgen und nur in Einzelheiten, scheinbar in unbedeutenden Dingen von ihr abweichen, bald sehen wir ihn die Fabel in den wesentlichsten Punkten umgestalten; bald sehen wir ihn bemüht, die Fabel zu vereinfachen; bald sie durch Verbindung mit sonstigen Erzählungen und Motiven zu compliziren. Gleich in einem seiner ältesten Dramen, der Komödie der Irrungen, benutzt der Dichter nicht weniger als vier verschiedene Quellen, um daraus eine höchst verwickelte und doch leicht übersehbare Handlung herzustellen; in seiner nächsten Komödie, Verlorene Liebesmühe, ist die Hand-

lung so einfach wie möglich, beinah dürftig zu nennen. — Was ist nun das Gemeinsame, das sich Gleichbleibende in dieser so verschiedenen Verfahrungsweise? Man könnte sagen: Shakspere pflegt stets seine Handlung dramatisch zu condensiren, zusammenzuziehen, die Hauptmomente kräftig hervortreten zu lassen und über die bloß verbindenden Mittelglieder leicht hinwegzueilen. Allein so wahr dies wäre, der Thatsache gegenüber, daß er oft seine Hauptfabel erweitert, sie mit anderen Fabeln verflicht, oder auch Episoden in die Handlung verwebt, würde die Bemerkung kaum einleuchten. — Man könnte andererseits sagen: Shakspere zeigt sich stets bemüht, die Glieder seiner Handlung fester an einander zu schließen, indem er die Motive verstärkt, das Verhältniß von Ursache und Wirkung kräftiger betont, der ganzen Entwicklung das Gepräge der Nothwendigkeit aufdrückt. Auch dies wäre sehr richtig; allein auch hier ließen sich einzelne Thatsachen anführen, die dem Satz scheinbar widersprächen. Wir finden, daß Shaksperes Motivirung, besonders gegen den Schluß seiner Dramen hin, gelegentlich etwas locker ist. Oder: wie wollten wir es sonst nennen, wenn in Wie es euch gefällt der Usurpator Friedrich, der seinen Bruder, den guten Herzog, vom Thron gestoßen hat, gegen den Schluß des Dramas, wie wir erfahren (denn wir sehen nichts davon), mit seinem Heere den Wald umzingelt, wo jener sich aufhält, in der Absicht, ihn zu ergreifen und zu tödten; da begegnet er einem alten Mönch oder Einsiedler, der

ihn nach einigem Gespräch bekehrt, sodaß er nicht nur seine Absicht aufgibt, sondern sich sogar von der Welt zurückzieht und seinem Bruder die ihm entrissene Krone zurückerstattet. Hier hat Shakspere es fürwahr mit der Motivirung ziemlich leicht genommen.

Wollten wir des Dichters Verfahren in einer auf alle Fälle passenden Weise charakterisiren, so müßten wir vor allem die Sicherheit hervorheben, womit er stets den Kernpunkt seiner Fabel erfaßt und von dort aus das Ganze entwickelt; die Meisterschaft, womit er es so einzurichten weiß, daß aus gewissen sehr einfachen Voraussetzungen Alles sich mit Naturnothwendigkeit zu ergeben scheint; daß jedes Einzelne vorbereitet wird und seinerseits auf Folgendes vorbereitet, daß alle Räder in einander greifen; jeder, auch der unscheinbarste Zug zur Entwicklung des Ganzen beiträgt. Dies Alles liefe aber nur darauf hinaus, daß Shakspere unerreicht ist in der dramatischen Conception eines gegebenen Stoffes, in der Genialität, womit er die Fabel seiner Idee gemäß gestaltet.

Auf die Idee, welche der Dichter in sich trägt, oder die durch die Fabel in ihm hervorgerufen wird, kommt daher Alles an. Was ist nun bei Shakspere unter dieser Idee zu verstehen? Die deutsche Ästhetik hat sich viele Jahre hindurch abgemüht, in jedem Shakspere'schen Drama eine sogenannte Grundidee, die sich hinter der Handlung verstecke, nachzuweisen. Insbesondere in denjenigen Dramen, deren

Handlung eine complizirte, nicht leicht als Einheit zu fassende war, suchte man um so eifriger die Einheit in der Idee. In der Regel verstand man darunter irgend einen allgemeinen Satz oder doch irgend eine abstrakte Formel: z. B. das Verhältniß des Menschen zum Besitz; oder: die Nothwendigkeit, sich in der Leidenschaft, z. B. in der Liebe vor Extremen zu hüten; oder: die Frage nach dem rechten Gleichgewicht zwischen Reflexion und Thatkraft. Der vielfach künstlichen Deduktion müde, mittelst deren man zu derartigen, oft recht trivialen Resultaten gelangte, ist man in neuerer Zeit wohl dazu übergegangen, das Kind mit dem Bade auszuschütten: Manche leugnen für das Drama die Nothwendigkeit einer einheitlichen Idee, und so ist das Vorhandensein einer solchen z. B. für das Lustspiel Was ihr wollt noch kürzlich in Abrede gestellt worden.

Es kommt Alles darauf an, was man unter der dramatischen Idee versteht.

Im Grunde bedeutet diese nichts anderes als den Gesichtspunkt, unter dem der Dichter die Fabel anschaut. Dieser Gesichtspunkt muß ein einheitlicher sein; allein oft wird die daraus sich ergebende Einheit der Handlung von uns mehr empfunden, als klar erkannt. Nicht immer sind wir im Stande, sie auf einen einfachen allgemeinen Satz zurückzuführen.

Doch es dürfte besser sein, das Gebiet der Abstraktion zu verlassen und unsere Gedanken an einem konkreten Fall zu verdeutlichen. Wählen wir hierzu ein Drama, das Ihnen allen bekannt ist, dazu ein

solches, wo der Dramatiker, rein äußerlich genommen, beinahe Alles seiner Quelle zu verdanken scheint: Romeo und Julia. — G. Freytag hat in seiner Technik des Dramas die Handlung dieser Tragödie in sehr anziehender Weise mit der ihr zu Grunde liegenden Fabel verglichen; doch enthält seine Darstellung manche Irrthümer, die sich wesentlich daraus erklären, daß ihm die eigentliche Quelle des Dramas nicht oder doch nicht ausreichend bekannt war. Die direkte Handlung unterscheidet sich von der dem Dichter überlieferten Fabel viel weniger, als Freytag andeutet; der Unterschied zwischen der Tragödie und der ihr zu Grunde liegenden Dichtung ist darum, nicht weniger groß; allein derselbe beruht nicht bloß und nicht einmal vorwiegend auf der Gestaltung der Fabel sondern auf der Behandlung der Charaktere, auf dem dramatischen Aufbau, auf der „Inscenesetzung", der dramatischen Sprache — kurz auf der Ausführung im weitesten Sinne. Darum können wir an diesem Beispiel auch am besten lernen, wie alle diese Dinge zusammenhängen.

Die Quellen der Romeo und Julia-Sage sind bekanntlich italienische; Shakspere aber hat sie wesentlich aus zwei englischen Bearbeitungen kennen gelernt, die beide durch französische Vermittlung auf die italienische Quelle zurückgehen: die Prosadarstellung von William Paynter, die im J. 1567 erschien, und vor allem die Erzählung in Versen von Arthur Brooke, die bereits 1562 gedruckt wurde. Paynters Prosa hält sich im Wesentlichen genau an ihre

französische Vorlage; Brookes Dichtung dagegen zeigt sich in der Darstellung erheblich entwickelt, im Detail vielfach bereichert und modifizirt. Trotz seines etwas altfränkischen Tons zeugt dieses Poem von echter Empfindung und entschiedenem Talent, dem die höchste Anerkennung dadurch ward, daß Shakspere es zur eigentlichen Grundlage seines Dramas machte.

Der Dichter fand in Brookes Gedicht die Romeo und Julia-Fabel nicht etwa bloß als Rohstoff, sondern schon in hohem Grade präparirt vor. Nicht nur die Hauptcharaktere, sondern beinahe alle Nebenfiguren, alle wichtigeren und eine große Anzahl untergeordneter Motive, den Vorwurf für ganze Scenen, die Idee zu zahlreichen Stellen. Was blieb dem Dichter denn zu thun übrig, und was hat er seinerseits an diesem Stoff geleistet? Nun, Shakspere hat aus einer interessanten, rührenden Novelle eine hinreißende, erschütternde Tragödie, aus einer Dichtung von ephemerer Bedeutung ein Kunstwerk von unvergänglichem Werth geschaffen. Dies wäre, denke ich, genug. Aber wie hat er das gethan?

Wer über den Inhalt von Shaksperes Tragödie einerseits, von Brookes versifizirter Novelle andrerseits objektiv und einfach sachgemäß berichtet, der wird zwei Erzählungen liefern, die von einander nur sehr wenig abweichen, ja, die ein oberflächlicher Leser für geradezu identisch halten würde. Aber welch ein Unterschied findet statt in der Art, wie sie ihre Fabel anschauen, in der Idee, die Jeder von Beiden von seinem Gegenstand hat! Shakspere wie Brooke haben

sich die Mühe gegeben, den Inhalt ihrer Dichtung in einem Sonett dem Leser kurz anzudeuten. Es ist lehrreich, beide Sonette mit einander zu vergleichen.

Brookes Idee von seinem Gegenstand ist folgende: Die Liebe hat zwei Herzen beim ersten Anblick entzündet, und beide gewähren das, was beide verlangen. Sie werden heimlich von einem Mönch vermählt und genießen eine Zeit lang das höchste Glück. Durch Tybalds Wuth in Zorn entflammt, tödtet Romeo diesen und wird jetzt genöthigt, in die Verbannung zu fliehen. Julia soll zu einer neuen Ehe gezwungen werden; dieser zu entgehen, trinkt sie einen Trank, der den Scheintod zur Folge hat; sie wird, schlafend, doch noch lebendig begraben. Ihr Gatte erhält die Nachricht von ihrem Tode, er nimmt Gift. Sie aber, als sie erwacht, tödtet sich mit Romeos Dolch. Das ist Alles — kein Wort von dem Streit der beiden Veroneser Häuser, der Montecchi und Capulletti; obwohl das Gedicht selbst diese Dinge alle erwähnt, so haben sie offenbar für den Dichter kein eigentliches Interesse, er erblickt keinen tieferen Zusammenhang zwischen der Familienfehde und dem Geschick seiner Hauptpersonen. Eine rührende Liebesgeschichte ist sie ihm und weiter nichts. — Und Shakspere? Ich will das bekannte Sonett, das am Anfang seiner Tragödie steht, hier nicht übersetzen. Seine Idee von der Fabel aber ist diese: Zwei junge Menschen, von der Natur mit ihren reizvollsten Gaben ausgestattet, für einander wie geschaffen, entbrennen in reinster, heißester Liebe für einander. Aber das Geschick hat sie

in eine rauhe, feindliche Welt gestellt; ihre Leidenschaft keimt und wächst unter den Kämpfen des glühendsten Partei- und Familienhasses. Eine ruhige, zum glücklichen Abschluß führende Entwicklung ist hier nicht möglich. Ganz ihrer Liebe hingegeben, vergessen sie den Haß, der ihre Familien trennt, genießen auf wenige Augenblicke nur ein Glück, das sie auf die Höhe des menschlichen Daseins führt. Da werden sie von den feindlichen Mächten auseinandergerissen: ein letztes Aufflackern der Hoffnung, ein verwegener Versuch, das Schicksal nach ihren Wünschen zu lenken, und bald darauf der verhängnißvolle Irrthum, der sie in die kalte Umarmung des Todes stößt. Aber im Tode werden sie dauernd vereint, ihr glühendes Sehnen ist jetzt auf immer gestillt; und wie sie selbst Ruhe gefunden haben, so löscht ihr Blut auch die Flammen des Hasses, der ihre Familien entzweite. Ueber ihren entseelten Leibern reichen sich ihre Väter die Bruderhand, und ihr Grabmal wird das Symbol der Liebe, welche den Haß bezwang.

So sah Shakspere seinen Gegenstand an, diese Idee suchte er in seinem Stoff auszuprägen; aus dieser Auffassung flossen alle Abweichungen von seiner Vorlage, floß die gesammte Gestaltung seiner Tragödie.

Shaksperes Zweck ist, innigste Theilnahme, tiefstes Mitleid für sein Liebespaar zu erregen, uns durch ihr Geschick zu erschüttern, zugleich aber uns auf einen Standpunkt zu erheben, wo wir das versöhnende Element auch in diesem harten Geschick empfinden.

Alles, was diesem doppelten Zweck dienen kann, wird herangezogen, was ihm widerstrebt, kurzer Hand beseitigt.

Heben wir ein paar Einzelheiten hervor. In Brookes Erzählung erstreckt sich die Handlung auf einen größeren Zeitraum, auf mehrere Monate; Shakspere hat sie auf wenige Tage zusammengedrängt. Wozu diese Änderung? Es waren nicht etwa Einrichtungen oder Gewohnheiten seiner Bühne, die ihn dazu bestimmten. Nach dieser Seite verfügte der Dichter vielmehr über jede erwünschte Freiheit. Ihn leitete einzig der sichere dramatische Instinkt. Denn womit wird jener große Zeitraum in der Erzählung wesentlich ausgefüllt? Drei Monate lang läßt Brooke die heimlich Vermählten ihres Glücks ruhig genießen. Da erst tritt das Ereigniß ein, das sie trennt. Wer fühlt nicht, daß der zarte Duft, der an Shaksperes Gestalten haftet, durch Einmischung dieses Zuges ihnen sofort abgestreift würde? Wer fühlt nicht, daß zugleich das unendlich Rührende ihres Geschicks dadurch auf den Ton der Alltäglichkeit herabgestimmt würde? — Und dann, wenn sie drei Monate lang im Verborgenen glücklich sein konnten, warum dauert ihr Glück nicht länger? Das ist ja der reine Zufall, der ihm eines Tages ein Ende bereitet. — Wie anders Shakspere! Diese beiden herrlichen jungen Wesen sind für einander geschaffen; aber die Welt, das Schicksal will nicht, daß sie sich besitzen sollen. Und keinen Augenblick läßt der Dichter uns über dieses traurige Verhängniß im Unklaren. Nur ein paar kurze Stunden dürfen sie sich ihrer Liebe freuen, und

dies erst dann, als ihr Geschick bereits besiegelt, als Tybald todt und Romeo verbannt ist. Keinen Augenblick das Gefühl des ungestörten Besitzes, und auf das kurze Glück folgt alsbald die Trennung für immerdar. Dies ist Poesie, dies ist Tragik. Sie sehen, wie unendlich viel an dieser einen kleinen Abweichung in Bezug auf das Zeitmaß hängt. Und noch mehr hängt daran. Diese Beschleunigung der Handlung entspricht auf das vollkommenste dem gedrungenen Gefüge des dramatischen Kunstwerks.

Zugleich stimmt dieses raschere Tempo zu der Höhe der Temperatur, die in dieser Tragödie herrscht, dem plötzlichen Auflodern, der schnellen Entwicklung glühender Liebe, dem jähen Ausbruche wilden Hasses. Schon lange hat man auf die Naturwahrheit der Stimmung, des Colorits in Romeo und Julia aufmerksam gemacht. Ueberall wird man daran erinnert, daß die Handlung sich unter dem Himmel Italiens abspielt. Der Dichter versäumt aber auch nicht, uns die Jahreszeit zu vergegenwärtigen, in der sich die Tragödie entwickelt, obwohl einige Kunstrichter sich darüber getäuscht haben. Es sind die heißen Sommertage:

> Ich bitt' dich, Freund, laß uns nach Hause gehn!
> Der Tag ist heiß, die Capulets sind draußen,
> Und treffen wir, so giebt es sicher Zank:
> Denn bei der Hitze tobt das tolle Blut.

Abenddämmerung und Morgengrauen liegen nicht weit auseinander. In den Scenen zwischen den beiden Liebenden glaubt man das Weben einer kurzen italienischen Sommernacht zu spüren.

Ueber diese Scene hat Shakspere den ganzen Zauber seiner Kunst gebreitet, ihr den ganzen Schwung seines jungen liebenden Herzens verliehen. Nur dreimal führt der Dichter Romeo und Julia lebend und in ausgeführter Scene zusammen: zuerst die entscheidende Begegnung auf dem Ballfest; dann die zeitlich sofort sich anschließende Gartenscene; endlich der Abschied der jungen Ehegatten nach ihrer ersten und letzten Liebesnacht. Rührenderes und Schöneres ist nie etwas geschrieben worden. Den Höhepunkt bezeichnet aber vielleicht die Gartenscene, schon deshalb, weil hier die gefährlichste Klippe lag, denn nichts ist schwieriger und gefährlicher für den Dramatiker, als der Wetteifer mit dem Musiker und dem Lyriker, zu dem derartige einfachste Situationen ihn auffordern. Andere große Dichter — und auch Shakspere zu gewissen Zeiten — wissen sich in ähnlichen Fällen durch den einen oder andern Kunstgriff zu helfen: sie lassen den Dialog einmal oder auch häufiger unterbrechen — ich erinnere an die berühmte Gartenhäuschenscene in Goethes Faust — sie deuten mehr an als sie ausführen, lassen das Meiste und Beste errathen, irgend ein anmuthiges kindliches Spiel tritt belebend dazwischen. Die Liebenden unterhalten sich nicht von ihren Empfindungen, sondern erzählen sich gegenseitig von ihrer Vergangenheit, ihrem täglichen Leben. Nichts von dem allem in jener Gartenscene in Romeo und Julia. Mit wahrer Todesverachtung läßt Shakspere das Schiff seiner Dichtung mit vollen Segeln auf die hohe See der Empfindung hinausgehen, un-

bekümmert um die Klippen, die dem Ausgang drohen, doch die ihm nichts anhaben können. An solchen Stellen muß man Brookes Gedicht mit dem Drama zusammenhalten. In dem Gedicht erblickt Julia zuerst Romeo, dann er sie — beide sind voller Freude, doch sie am meisten; dann denkt sie an die Gefahr, in der er schwebt, und beginnt unter Thränen zu reden. Bei Shakspere sieht Romeo Julia am Fenster erscheinen und belauscht, von ihr ungesehen, ihr Selbstgespräch. Als er so ihr zartes Geheimniß erfahren hat, gibt er sich zu erkennen.

Bewundernswerth ist auch die Kunst, mit der Shakspere die Charaktere der Liebenden sich in und durch ihre Liebe entwickeln läßt. Bewundernswerth, jedoch nicht verwunderlich! Denn die Conception der Charaktere ist bei ihm unzertrennlich verbunden mit der Conception der dramatischen Handlung. Darin liegt seine Größe, daß er, wie er Alles im Zusammenhang schaut, so auch im Zusammenhang schafft. Die psychologische Tiefe und Wahrheit seiner Charaktere, die Fülle des Lebens, das sie athmen; die Consequenz, womit sie sich entwickeln; die Nothwendigkeit, womit ihre Thaten aus ihrer Natur und ihrer Lage fließen, wird allgemein angestaunt; aber das größte Wunder liegt am Ende darin, wie diese Charaktere in ihrer Abstufung, in der Art wie sie sich ergänzen und durch den Gegensatz bedeutsam hervortreten lassen, so ganz und gar durch die Idee der Handlung bedingt sind. Sehen wir uns Romeo und Julia an, wie ihre Liebe sie vorfindet und was sie aus ihnen macht.

Die größte Wandlung macht Romeo durch. Ein junger Mann von edler Gesinnung, feiner Bildung, scharfer Beobachtungsgabe und schlagfertigem Witz, scheint er zu Anfang des Stücks an einer Ueberfülle des Gemüths und der Phantasie dahinzukränkeln. Die Welt, die ihn umgibt, ist zu nüchtern und zu roh für ihn. Er isolirt sich ganz von ihr, erblickt sie nur noch wie durch einen Schleier und richtet sich immer ausschließlicher in seiner inneren Welt, einer Welt der Träume, eingebildeter Freuden und Schmerzen ein. Der Dichter hat den Zug, den ihm Brookes Gedicht bot, Romeos sentimentale unerwiderte Liebe für Rosalinde, beibehalten, ohne diese Rosalinde selbst uns vorzuführen. Auf ihre Person kommt es hier nicht an; sie oder eine andere. Ihr Bild ist nur dazu da, eine Lücke in Romeos innerer Welt auszufüllen, es bildet den Gegenstand, auf den Romeos tiefes Sehnen sich zuerst richtet, bis er das rechte Object gefunden hat. Von dem Augenblick an, wo er Julia erblickt, geht eine Verwandlung mit ihm vor. Er bleibt der jugendliche Schwärmer, der Poet, der er war, aber er beginnt zu handeln. Das Bewußtsein, daß seine Liebe erwidert wird, gibt ihn sich selber und der Welt wieder. Sein verändertes Wesen fällt seinem Freunde sofort auf: „Wie nun? Ist dies nicht besser als das ewige Liebesgekrächz? Jetzt bist du menschlich, jetzt bist du Romeo, jetzt bist du, der du bist, von Natur sowohl wie durch Kunst.“ — Als er aus dem Himmel des Glücks in das Elend der Verbannung geschleudert wird,

verliert er ganz die Fassung, bricht in maßlose Klagen, in ohnmächtige Wuth gegen das Schicksal aus. Die Hoffnung richtet ihn wieder auf. Als er dann schließlich erfährt, daß Alles aus sei, ist sein Entschluß sofort gefaßt. Mit seiner jugendlichen Redseligkeit ist es vorbei; durch Glück und Unglück ist seine Erziehung vollendet: er ist ein Mann geworden.

Julia ist bei Shakspere ein Mädchen von 14 Jahren; um zwei Jahre jünger als in seiner Quelle. Ihre Gestalt wird dadurch um so rührender: ein Kind, das durch eine große reine Liebe zum Weibe wird. Auch sie steht in der Welt isolirt da; doch nicht wie Romeo, weil sie von Haus aus eine Schwärmerin ist. Ihre Lage kommt ihr zuerst garnicht zum Bewußtsein, erst die Erfahrungen, die sie macht, nachdem sie Romeo kennen gelernt hat, zeigen ihr, wie fremd ihr eigentlich ihre Eltern und ihre Umgebung sind. Ihre Natur ist einfacher aber stärker, ihre Liebe viel selbstloser als die Romeos. Ganz von einem Gefühl erfüllt, ist sie sofort entschlossen, auf praktisches Handeln bedacht. Die Stärke ihrer Liebe überwindet mädchenhafte Scheu, weibliche Zaghaftigkeit und läßt sie dem Tod ins Angesicht schauen. Bedeutungsvoll entwickelt sich ihr Charakter in jenem Selbstgespräch, das sie hält, bevor sie den Schlaftrunk nimmt. In der nächtlichen Stunde, an der Schwelle der Entscheidung, steigen grauenhafte Phantasien in ihr auf. Zuletzt glaubt sie die schreckliche Gestalt des von Romeo getödteten Tybald zu erblicken. Auch in Brookes Gedicht findet sich dieser Zug. Dort stürzt Julie den

Inhalt der Viole schließlich hastig hinunter: aus Sorge, die Furcht werde sie bei längerem Besinnen daran verhindern. Shaksperes Julia sieht ihren Romeo von Tybald bedroht, sie greift rasch zu dem einzigen Mittel, seine Gefahr zu theilen:

„Ich komme, Romeo! Dies trink' ich dir".

Ueber die Charaktere, die sich theils um die Heldin, theils um den Helden des Dramas gruppiren, werde ich mich kurz fassen. Eine vortrefflich gezeichnete Figur ist der alte hastige, leidenschaftliche Capulet. Wenig sympathisch berührt uns seine um vieles jüngere Gattin; ihr Verhältniß zu ihrem Manne ist ein vorwiegend äußerliches, und auch an ihr Kind knüpfen sie nur die Bande des Bluts, kein seelisch-geistiges Band. Dazu dann die Amme, der Typus einer vulgären, geschwätzigen Weibernatur, mit vollendetem Realismus meisterhaft individualisirt und — trotz Goethes bekanntem Ausspruch — dem Drama unentbehrlich: sowohl als Folie zum Charakter der Julia, wie um uns ihre schließlich völlige Isolirung im elterlichen Hause begreiflich zu machen.

Romeos Eltern halten sich — wie das der Sache angemessen — mehr im Hindergrund. Dafür lernen wir seine Freunde kennen: den ruhigen, maßvollen Benvolio; den sorglosen, gutmüthigen, kecken, witzigen Mercutio. Diese letzte Gestalt ist ganz Shaksperes Schöpfung; in Brookes Poem wird sie nur einmal andeutungsweise eingeführt. Mercutio, das Bild der in Vollkraft strotzenden männlichen Jugend, der das Leben genießende und zugleich mit heiterem Blick beobach-

tende Humorist, verleiht der ersten Hälfte des Dramas einen hellen Glanz. Seine Figur ist von höchster Bedeutung, nicht nur insofern sie Romeos Charakter beleuchtet, sondern auch wegen der Art, wie Shakspere ihn in das Drama der Familienfehde verwickeln läßt.

Auf diese Seite seines Stoffes, auf die Tragödie des Hasses hat Shakspere kaum geringeren Fleiß verwandt als auf die Tragödie der Liebe, die ja nur durch jene zur Tragödie wird. Shakspere begnügt sich nicht damit, den tragischen Untergang seines Liebespaares für unsern Verstand zu motiviren, so energisch wie sich das bei diesem Stoffe überhaupt motiviren ließ. Er ist von Anfang an bemüht, auf unser Gefühl zu wirken, bereitet uns von vornherein auf das traurige Ende vor, weiß durch tausend Kunstgriffe den Eindruck in uns hervorzurufen, diese Sache könne nun und nie einen glücklichen Abschluß nehmen. Alles muß ihm zu diesem Zwecke dienen: der Charakter seiner Liebenden, Julias Jugend, ihre völlige Isolirtheit, ihre Unkenntniß der Welt, die verhängnißvolle Raschheit, mit der sich ihre Leidenschaft entwickelt, die trüben Ahnungen, die im entscheidenden Augenblicke in ihrer Seele aufsteigen. Vor allem aber dient diesem Zweck die lebendige, anschauliche Darstellung der Familienfehde; und hier zeigt sich die Kunst, mit der Shakspere sein Drama aufbaut, seine verschiedenen Motive in Scene setzt. Gleich die erste Scene führt uns in diese Verhältnisse ein. Aus unbedeutenden, ja lächerlichen Anfängen entwickelt

sich ein ernster, heftiger Kampf. Nur das Dazwischentreten des Fürsten, der seine Autorität in der energischsten Weise geltend macht, vermag das Äußerste zu verhüten. Und sofort in dieser ersten Scene führt Shakspere Tybald, Julias Vetter, Romeos grimmigsten Feind, ein, den wilden, raufluſtigen Jüngling, in dem sich der Familienhaß am intensivsten verkörpert. In der Ballscene ist dann wiederum Tybald zugegen, empört über Romeos Unverschämtheit, nur mit Mühe von seinem alten Oheim gebändigt, der Wuth, die er augenblicklich zu büßen verhindert wird, in finstern Racheschwüren Luft machend. „Was Luſt ihm macht, soll bittern Lohn ihm tragen." Shaksperes Quelle setzte Tybald erst in der entscheidenden Scene in Aktion und hier in durchaus abweichender, freilich an die Scene des ersten Aktes erinnernder Weise. Es ist ein Straßenkampf entstanden, Tybald befindet sich mitten unter dem Gemenge; Romeo kommt hinzu, sucht — ähnlich wie bei Shakspere Benvolio im ersten Akt — die Kämpfenden zu trennen. Da dringt Tybald plötzlich auf ihn selber ein, zwingt ihn, sein Leben zu vertheidigen und bei dieser Vertheidigung ihm selber den Tod zu geben. Ganz anders entwickelt sich dies bei Shakspere: in viel bedeutungsvollerer, tragischerer Weise. Tybald sucht Romeo, fordert ihn zum Kampf heraus. Romeo verweigert den Kampf mit Julias Vetter. Alles, was ihr nahesteht, ist ihm theuer. Betroffen und erzürnt über die sanften Worte, die sein Freund dem Raufbold sagt, fordert nun Mercutio Tybald auf, einen Gang mit ihm zu machen. Romeo tritt wieder

auf, als der Kampf aufs heftigste entbrannt ist, wirft sich zwischen Beide und wird so unschuldigerweise Anlaß von Mercutio's Tod. Das Ende des wackern Humoristen ist seines Lebens würdig: „Fragt morgen nach mir, und Ihr werdet einen stillen Mann an mir finden. Für diese Welt, glaubt's nur, ist mir der Spaß versalzen. Hol' der Henker eure beiden Häuser! — Was? Von einem Hunde, einer Maus, einer Ratze, einer Katze zu Tode gekratzt zu werden! von so einem Prahler, einem Schuft, der nach dem Rechenbuche ficht! — Was der Teufel kamt ihr zwischen uns? Unter eurem Arm wurde ich verwundet." — „Ich dachte es gut zu machen", anwortet Romeo. Mit Mercutio schwindet der heitre Glanz der Lebensluft aus dem Drama — die hereinbrechende Nacht kündigt sich an. Romeos gute Absicht ist durch den Erfolg in ihr Gegentheil verkehrt. Sein Freund ist um seinetwillen, durch seine Schuld getödtet. Er hat seinen Tod zu rächen — nicht zufällig im Drang der Selbstvertheidigung, wie bei Brooke, mit Bewußtsein, aus Pflichtgefühl muß er das Schwert gegen Julias Vetter zücken und ihn niederstoßen. Ein Wort giebt seinen Empfindungen nach vollbrachter That Ausdruck: „Weh' mir, ich Narr des Glücks!" Mit eigener Hand hat Romeo, weil er nicht anders konnte, seinem Liebesglück den Todesstoß gegeben. Wiederum wie in der ersten Scene des Stückes erscheint der Fürst, damals bändigend und drohend, diesmal strafend. Der Gerechtigkeit fallen die Unschuldigen, die Liebenden zum Opfer, Romeo wird verbannt. —

Die größte Wandlung macht Romeo durch. Ein junger Mann von edler Gesinnung, feiner Bildung, scharfer Beobachtungsgabe und schlagfertigem Witz, scheint er zu Anfang des Stücks an einer Ueberfülle des Gemüths und der Phantasie dahinzukränkeln. Die Welt, die ihn umgibt, ist zu nüchtern und zu roh für ihn. Er isolirt sich ganz von ihr, erblickt sie nur noch wie durch einen Schleier und richtet sich immer ausschließlicher in seiner inneren Welt, einer Welt der Träume, eingebildeter Freuden und Schmerzen ein. Der Dichter hat den Zug, den ihm Brookes Gedicht bot, Romeos sentimentale unerwiderte Liebe für Rosalinde, beibehalten, ohne diese Rosalinde selbst uns vorzuführen. Auf ihre Person kommt es hier nicht an; sie oder eine andere. Ihr Bild ist nur dazu da, eine Lücke in Romeos innerer Welt auszufüllen, es bildet den Gegenstand, auf den Romeos tiefes Sehnen sich zuerst richtet, bis er das rechte Object gefunden hat. Von dem Augenblick an, wo er Julia erblickt, geht eine Verwandlung mit ihm vor. Er bleibt der jugendliche Schwärmer, der Poet, der er war, aber er beginnt zu handeln. Das Bewußtsein, daß seine Liebe erwidert wird, gibt ihn sich selber und der Welt wieder. Sein verändertes Wesen fällt seinem Freunde sofort auf: „Wie nun? Ist dies nicht besser als das ewige Liebesgekrächz? Jetzt bist du menschlich, jetzt bist du Romeo, jetzt bist du, der du bist, von Natur sowohl wie durch Kunst.“ — Als er aus dem Himmel des Glücks in das Elend der Verbannung geschleudert wird,

verliert er ganz die Fassung, bricht in maßlose Klagen, in ohnmächtige Wuth gegen das Schicksal aus. Die Hoffnung richtet ihn wieder auf. Als er dann schließlich erfährt, daß Alles aus sei, ist sein Entschluß sofort gefaßt. Mit seiner jugendlichen Redseligkeit ist es vorbei; durch Glück und Unglück ist seine Erziehung vollendet: er ist ein Mann geworden.

Julia ist bei Shakspere ein Mädchen von 14 Jahren; um zwei Jahre jünger als in seiner Quelle. Ihre Gestalt wird dadurch um so rührender: ein Kind, das durch eine große reine Liebe zum Weibe wird. Auch sie steht in der Welt isolirt da; doch nicht wie Romeo, weil sie von Haus aus eine Schwärmerin ist. Ihre Lage kommt ihr zuerst garnicht zum Bewußtsein, erst die Erfahrungen, die sie macht, nachdem sie Romeo kennen gelernt hat, zeigen ihr, wie fremd ihr eigentlich ihre Eltern und ihre Umgebung sind. Ihre Natur ist einfacher aber stärker, ihre Liebe viel selbstloser als die Romeos. Ganz von einem Gefühl erfüllt, ist sie sofort entschlossen, auf praktisches Handeln bedacht. Die Stärke ihrer Liebe überwindet mädchenhafte Scheu, weibliche Zaghaftigkeit und läßt sie dem Tod ins Angesicht schauen. Bedeutungsvoll entwickelt sich ihr Charakter in jenem Selbstgespräch, das sie hält, bevor sie den Schlaftrunk nimmt. In der nächtlichen Stunde, an der Schwelle der Entscheidung, steigen grauenhafte Phantasien in ihr auf. Zuletzt glaubt sie die schreckliche Gestalt des von Romeo getödteten Tybald zu erblicken. Auch in Brookes Gedicht findet sich dieser Zug. Dort stürzt Julie den

Inhalt der Viole schließlich hastig hinunter: aus Sorge, die Furcht werde sie bei längerem Besinnen daran verhindern. Shaksperes Julia sieht ihren Romeo von Tybald bedroht, sie greift rasch zu dem einzigen Mittel, seine Gefahr zu theilen:

„Ich komme, Romeo! Dies trink' ich dir".

Ueber die Charaktere, die sich theils um die Heldin, theils um den Helden des Dramas gruppiren, werde ich mich kurz fassen. Eine vortrefflich gezeichnete Figur ist der alte hastige, leidenschaftliche Capulet. Wenig sympathisch berührt uns seine um vieles jüngere Gattin; ihr Verhältniß zu ihrem Manne ist ein vorwiegend äußerliches, und auch an ihr Kind knüpfen sie nur die Bande des Bluts, kein seelisch-geistiges Band. Dazu dann die Amme, der Typus einer vulgären, geschwätzigen Weibernatur, mit vollendetem Realismus meisterhaft individualisirt und — trotz Goethes bekanntem Ausspruch — dem Drama unentbehrlich: sowohl als Folie zum Charakter der Julia, wie um uns ihre schließlich völlige Isolirung im elterlichen Hause begreiflich zu machen.

Romeos Eltern halten sich — wie das der Sache angemessen — mehr im Hindergrund. Dafür lernen wir seine Freunde kennen: den ruhigen, maßvollen Benvolio; den sorglosen, gutmüthigen, kecken, witzigen Mercutio. Diese letzte Gestalt ist ganz Shaksperes Schöpfung; in Brookes Poem wird sie nur einmal andeutungsweise eingeführt. Mercutio, das Bild der in Vollkraft strotzenden männlichen Jugend, der das Leben genießende und zugleich mit heiterem Blick beobach-

tende Humorist, verleiht der ersten Hälfte des Dramas einen hellen Glanz. Seine Figur ist von höchster Bedeutung, nicht nur insofern sie Romeos Charakter beleuchtet, sondern auch wegen der Art, wie Shakspere ihn in das Drama der Familienfehde verwickeln läßt.

Auf diese Seite seines Stoffes, auf die Tragödie des Hasses hat Shakspere kaum geringeren Fleiß verwandt als auf die Tragödie der Liebe, die ja nur durch jene zur Tragödie wird. Shakspere begnügt sich nicht damit, den tragischen Untergang seines Liebespaares für unsern Verstand zu motiviren, so energisch wie sich das bei diesem Stoffe überhaupt motiviren ließ. Er ist von Anfang an bemüht, auf unser Gefühl zu wirken, bereitet uns von vornherein auf das traurige Ende vor, weiß durch tausend Kunstgriffe den Eindruck in uns hervorzurufen, diese Sache könne nun und nie einen glücklichen Abschluß nehmen. Alles muß ihm zu diesem Zwecke dienen: der Charakter seiner Liebenden, Julias Jugend, ihre völlige Isolirtheit, ihre Unkenntniß der Welt, die verhängnißvolle Raschheit, mit der sich ihre Leidenschaft entwickelt, die trüben Ahnungen, die im entscheidenden Augenblicke in ihrer Seele aufsteigen. Vor allem aber dient diesem Zweck die lebendige, anschauliche Darstellung der Familienfehde; und hier zeigt sich die Kunst, mit der Shakspere sein Drama aufbaut, seine verschiedenen Motive in Scene setzt. Gleich die erste Scene führt uns in diese Verhältnisse ein. Aus unbedeutenden, ja lächerlichen Anfängen entwickelt

sich ein ernster, heftiger Kampf. Nur das Dazwischentreten des Fürsten, der seine Autorität in der energischsten Weise geltend macht, vermag das Äußerste zu verhüten. Und sofort in dieser ersten Scene führt Shakspere Tybald, Julias Vetter, Romeos grimmigsten Feind, ein, den wilden, raufluſtigen Jüngling, in dem sich der Familienhaß am intensivsten verkörpert. In der Ballscene ist dann wiederum Tybald zugegen, empört über Romeos Unverschämtheit, nur mit Mühe von seinem alten Oheim gebändigt, der Wuth, die er augenblicklich zu büßen verhindert wird, in finstern Racheschwüren Luft machend. „Was Luft ihm macht, soll bittern Lohn ihm tragen." Shaksperes Quelle setzte Tybald erst in der entscheidenden Scene in Aktion und hier in durchaus abweichender, freilich an die Scene des ersten Aktes erinnernder Weise. Es ist ein Straßenkampf entstanden, Tybald befindet sich mitten unter dem Gemenge; Romeo kommt hinzu, sucht — ähnlich wie bei Shakspere Benvolio im ersten Akt — die Kämpfenden zu trennen. Da dringt Tybald plötzlich auf ihn selber ein, zwingt ihn, sein Leben zu vertheidigen und bei dieser Vertheidigung ihm selber den Tod zu geben. Ganz anders entwickelt sich dies bei Shakspere: in viel bedeutungsvollerer, tragischerer Weise. Tybald sucht Romeo, fordert ihn zum Kampf heraus. Romeo verweigert den Kampf mit Julias Vetter. Alles, was ihr nahesteht, ist ihm theuer. Betroffen und erzürnt über die sanften Worte, die sein Freund dem Raufbold sagt, fordert nun Mercutio Tybald auf, einen Gang mit ihm zu machen. Romeo tritt wieder

auf, als der Kampf aufs heftigste entbrannt ist, wirft sich zwischen Beide und wird so unschuldigerweise Anlaß von Mercutio's Tod. Das Ende des wackern Humoristen ist seines Lebens würdig: „Fragt morgen nach mir, und Ihr werdet einen stillen Mann an mir finden. Für diese Welt, glaubt's nur, ist mir der Spaß versalzen. Hol' der Henker eure beiden Häuser! — Was? Von einem Hunde, einer Maus, einer Ratze, einer Katze zu Tode gekratzt zu werden! von so einem Prahler, einem Schuft, der nach dem Rechenbuche ficht! — Was der Teufel kamt ihr zwischen uns? Unter eurem Arm wurde ich verwundet." — „Ich dachte es gut zu machen", anwortet Romeo. Mit Mercutio schwindet der heitre Glanz der Lebensluft aus dem Drama — die hereinbrechende Nacht kündigt sich an. Romeos gute Absicht ist durch den Erfolg in ihr Gegentheil verkehrt. Sein Freund ist um seinetwillen, durch seine Schuld getödtet. Er hat seinen Tod zu rächen — nicht zufällig im Drang der Selbstvertheidigung, wie bei Brooke, mit Bewußtsein, aus Pflichtgefühl muß er das Schwert gegen Julias Vetter zücken und ihn niederstoßen. Ein Wort giebt seinen Empfindungen nach vollbrachter That Ausdruck: „Weh' mir, ich Narr des Glücks!" Mit eigener Hand hat Romeo, weil er nicht anders konnte, seinem Liebesglück den Todesstoß gegeben. Wiederum wie in der ersten Scene des Stückes erscheint der Fürst, damals bändigend und drohend, diesmal strafend. Der Gerechtigkeit fallen die Unschuldigen, die Liebenden zum Opfer, Romeo wird verbannt. —

Das dritte Mal, wo uns der Fürst erscheint, hat sich die Tragödie ausgespielt. Die Opfer, welche die Liebe gefordert hat, haben auch den Haß gestillt: als wehmüthig mahnender, theilnahmsvoller Zuschauer steht der Fürst da, als Zeuge des Friedens, der über dem geöffneten Grabe geschlossen wird.

Vierte Vorlesung.

Shakspere als komischer Dichter.

Die erste Gesammtausgabe von Shaksperes Dramen, die Folio v. J. 1623, enthält drei Abtheilungen, in denen das ganze Material, so gut wie es eben gehen wollte, untergebracht ist. Zuerst kommen die Comedies, darauf die Histories, endlich die Tragedies. Neuere Herausgeber und Erklärer ziehen vielfach eine andere Treitheilung vor: Komödien, Tragödien und Schauspiele; und diese letztere Rubricirung ist uns geläufig. Wie verhält sich nun diese moderne Eintheilung zu der alten? Fällt das, was wir Schauspiel nennen, etwa mit der Historie oder dem chronicle play zusammen? oder, wenn dies nicht der Fall ist, worauf beruht es, daß man in Shaksperes Zeit das Bedürfniß nicht empfand, das Schauspiel als eine besondere Gattung von Lustspiel und Trauerspiel zu unterscheiden? und wie kommt es andrerseits, daß wir die „Historie" als eine Unterabtheilung des Dramas nicht mehr anerkennen? Die letztere Frage erledigt sich leicht.

Die Historie führt ihren Namen zunächst nur im Hinblick auf den Stoffkreis, dem die dramatische Fabel angehört. Unter history oder chronicle play versteht man ein Drama, dessen Handlung der englischen Geschichte entnommen ist. Die Geschichte eines fremden Volks, z. B. die römische, pflegt in solcher Weise nicht ausgezeichnet zu werden: Julius Caesar, Coriolan, Antonius und Cleopatra gelten für Tragödien. Auch die altschottische Geschichte und die mit Fabeln reich ausgestatteten Berichte über die altbritischen Könige führen der Historie keinen Stoff zu: weder Macbeth, noch auf der anderen Seite Lear oder Cymbeline, gehören der Gattung der chronicle plays an. Es handelt sich also einzig um die englische Geschichte im engeren Sinne; thatsächlich nur um solche Perioden dieser Geschichte, welche von der damaligen Gegenwart nicht gar zu weit ablagen, um solche Perioden ferner, über die ein reiches Quellenmaterial vorlag, und welche Shaksperes Zeitgenossen in mannigfachen Darstellungen von populärem Charakter nahe gebracht waren.

Bei keiner anderen europäischen Nation war damals die Kenntniß der eigenen Vergangenheit so allgemein verbreitet, so in Saft und Blut übergegangen, so lebendig wirksam wie bei der englischen. Und eine große Periode dieser Vergangenheit war dem elisabethischen Zeitalter vorzugsweise bekannt und vertraut. Es war die Periode, welche das anglo-normannische Reich von dem Reich der Tudors trennt, die Zeit, in der das moderne England nach Sprache, Sitte,

Verfassung sich in immer bestimmteren Umrissen herausbildet: das 13., 14. und 15. Jahrhundert. Aus dieser Periode schöpfte mit Vorliebe die elisabethische Epik den Gegenstand ihrer Darstellungen: eben sie lieferte auch den historischen Dramen ihren Stoff. Auch Shaksperes Historien bewegen sich fast alle in diesem Zeitraum und vorzugsweise im Bereich des 15. Jahrhunderts; nur in seinem Heinrich VIII. wagte er es schließlich, noch jüngere Zeiten darzustellen.

Es ist klar, daß die Historie als dramatische Gattung keine Existenzberechtigung hat für den Standpunkt des Aesthetikers — desto mehr für den Standpunkt des englischen Patrioten und Politikers. Es handelt sich aber dabei nicht nur um einen Namen, nicht nur um den Terminus history und um die Annahme einer dritten Gattung neben tragedy und comedy. In der thatsächlichen Entwicklung des historischen Schauspiels jener Zeit haben außer der Aesthetik auch Politik und Patriotismus ein sehr vernehmliches Wort mitgeredet, und die Dramen dieser Art widerstreben zum größten Theil einer Beurtheilung vom Standpunkt der strengen dramaturgischen Theorie. Die Nothwendigkeit, die überlieferte Fabel in ganz anderer Weise als gewöhnlich zu respektiren, der spröde Charakter dieser Fabel, die Fülle der vorzuführenden Thatsachen und Gestalten, die Menge der unentbehrlichen Voraussetzungen — das Alles gestattete dem Dichter vielfach nicht jene gleichmäßige Ausbeutung und durchsichtige Verknüpfung der Motive, jene Vertiefung der Charakteristik, vor allem jene

Concentration des dramatischen Interesses zu erreichen, wie sie die Theorie mit Recht von dem Drama fordert. Der König, der einem Stück den Namen gibt, ist oft nicht der wahre Held desselben; in manchen Fällen wird man nach einem solchen vergeblich suchen, statt eines Einzigen deren zwei, drei oder mehr finden und schließlich inne werden, daß unsere Theilnahme weniger für die Individuen als für das Geschick der Gesammtheit in Anspruch genommen wird, daß die Einheit des Werks nicht in der Anziehungskraft einer in den Mittelpunkt gestellten Persönlichkeit, sondern in der aus der Verknüpfung historischer Thatsachen hervorgehenden Idee beruht.

Gleichwohl lassen sich unter den Erzeugnissen dieser Gattung zwei verschiedene Typen deutlich unterscheiden: eine freiere und eine strengere Kunstform, die je nach der Individualität des Dichters und der Beschaffenheit des Stoffes zu mehr oder weniger energischer Ausprägung gelangen. In der freieren Form sucht der Dichter die dramatischen Vorzüge, auf die er verzichten muß, vor allem die Concentration durch andere Qualitäten zu ersetzen: durch den Reiz, der aus der wohl geordneten Fülle mannigfaltiger Begebenheiten und interessanter Gestalten hervorgeht, durch die Einmischung historischer Genrebilder, humoristischer Scenen in die Staatsaction. Die nach diesem Typus gebildeten Historienspiele zeigen eine gewisse Annäherung an das Epos. Die andere Form verräth das Bestreben, durch Conden-

sirung des Stoffes, durch energische Ausgestaltung und feste Verknüpfung der Hauptmomente dem strengen Drama und zwar der Tragödie möglichst nahe zu kommen. In beiden Formen hat Shakspere unerreichte Muster geschaffen: die freiere gipfelt in seinem Heinrich IV., die strengere in seinem Richard III. Im Ganzen aber begünstigt er die freiere Form, der sich ja die Fabel in der Regel leichter anbequemt.

Begreifen wir jetzt, warum das nationalhistorische Schauspiel bei Shakspere eine besondere Rubrik ausfüllt, so bleibt noch immer unerklärt, warum das Schauspiel überhaupt im Unterschied von Tragödie und Komödie bei ihm nicht als besondere Gattung anerkannt ist. Der Grund dieser Thatsache wird uns einleuchten, wenn wir Shakspere als tragischen und als komischen Dichter kennen gelernt haben. Diesem Zweck sollen unsere beiden letzten Vorträge gewidmet sein, und zwar werden wir heute den komischen Dichter ins Auge fassen.

Wenn von den Lieblingen der komischen Muse in der Neuzeit die Rede ist, so wird Jedermann sofort an Molière denken; Shaksperes Name wird auch seinen Kennern und Verehrern in diesem Zusammenhang nicht so unmittelbar einfallen. Worauf beruht dies? Sollten etwa Diejenigen Recht haben, welche behaupten, Shaksperes komische Kraft reiche an die des großen französischen Dichters nicht heran? Aber wie ließe sich solche Meinung den offenkundigen Thatsachen gegenüber festhalten? Gestatten Sie mir, Sie an jene Thatsachen zu erinnern.

Gehen wir die verschiedenen Eigenschaften durch, die den komischen Dichter ausmachen, und fragen, ob Shakspere nicht in ihrem Besitz gewesen, so werden wir finden, daß er entweder in demselben oder gar in noch höherem Grade darüber verfügte als Molière. Wo gab es je einen tieferen Kenner des menschlichen Herzens in seinen Leidenschaften, Fehlern, Lastern? wo einen feineren Beobachter für jede Art von Eigenheit, mochte sie nun aus der tiefsten Wurzel der Seele hervorsprießen oder als bloße Äußerlichkeit hervortreten? wo gab es in der neueren Zeit je einen Dichter, der das Lächerliche mit so scharfem Blick erfaßte und mit solcher Sicherheit darstellte? Bei welchem Dramatiker finden wir eine größere Fülle echt komischer Gestalten, Gestalten, deren bloßes Erscheinen genügt, um uns in das heiterste Behagen zu versetzen, deren Reden und Handeln unwiderstehlich unser Zwerchfell kitzelt? Und wenn gar von Witz und Humor die Rede sein soll: wer kann leugnen, daß Shaksperes Witz, mag auch weit mehr daran veraltet sein, als an dem Molière'schen, der einen heikleren Geschmack und eine strengere verstandesmäßige Richtung voraussetzt, — wer kann leugnen, daß der Reichthum bei Shakspere so groß ist, daß auch nach Abzug aller leichteren und wohlfeilen Waare genug übrig bleibt, um Molière den Rang streitig zu machen; während Shaksperes Humor in seiner Tiefe wie in seinem heiteren Glanz den des Franzosen weit überragt. — Auch in der Kunst, bedeutsame Situationen von hochkomischer Wirkung weise vorbe-

reitend herbeizuführen, gibt Shakspere keinem anderen Dramatiker etwas nach. Man denke nur an jene Scene aus Verlorener Liebesmühe, wo die Mitglieder der navarresischen Akademie, welche alle der Frauenliebe abgeschworen haben und sämmtlich eidbrüchig geworden sind, der Reihe nach einer durch den Andern entlarvt werden, bis schließlich Jeder von ihnen zu seiner Beschämung und zugleich zu seinem Trost inne wird, daß er den Anderen und die Anderen ihm Nichts vorzuwerfen haben. Die Scene ist so vortrefflich eingeleitet und mit so einfachen Mitteln so wirkungsvoll ausgeführt, daß sie mit jeder ähnlichen Scene bei Molière, z. B. mit derjenigen, welche die Katastrophe im Misanthrope herbeiführt, den Vergleich ruhig aushalten kann. Nur in einem Punkt scheint der englische Dichter dem französischen entschieden nicht ebenbürtig: in der sicheren Führung der komischen Handlung, in dem einheitlichen Aufbau des komischen Dramas. Beachten wir nun aber, daß Shakspere eben jene Eigenschaften, die er in seinen Komödien manchmal vermissen läßt, in seinen Tragödien im eminentesten Grade entwickelt, so wird es uns schon höchst unwahrscheinlich, daß hier ein Unvermögen auf seiner Seite zu constatiren sein sollte. Völlig unhaltbar, ja absurd wird diese Annahme, wenn wir erwägen, daß Shaksperes früheste Komödien vielfach regelmäßiger und fester gefügt, ja in manchem Betracht als Lustspiele wirksamer sind, als die seiner reifsten Zeit.

Die höchst verwickelte Handlung in der Komödie der Irrungen ist mit einer bereits vollendeten

Bühnentechnik so sicher geführt, daß die Spannung von Scene zu Scene sich steigert und erst in der Katastrophe zur Lösung kommt. Kein französisches Intriguenstück ist wirksamer aufgebaut, als dieses Shakspere'sche Erstlingswerk. Vollkommen kunstgerecht ist auch die Entwickelung während der vier ersten Akte von Verlorener Liebesmühe, wo freilich im letzten Akt ein gewisser Nachlaß der Spannung bemerklich wird. In der Widerspänstigen Zähmung, wo Shakspere in den Stil eines älteren Autors hineinarbeitet und sich wesentlich auf die Neugestaltung der Haupthandlung beschränkt, tritt diese Haupthandlung so mächtig heraus und ist mit solcher Folgerichtigkeit zu so unwiderstehlicher Wirkung aus den Charakteren der Betheiligten entwickelt, daß aus diesem Grunde das in mancher Hinsicht schon zu Shaksperes Zeit veraltete Drama noch heute eine zugkräftige Nummer des Repertoires bildet. Von den Lustspielen aus Shaksperes reifster Zeit zeigen die Lustigen Weiber den regelmäßigsten Bau; aber gerade diejenigen Komödien, welche am gehaltvollsten und poesiereichsten sind, lassen am meisten jene straffe Einheit des Molière'schen Lustspiels vermissen. In Molières besten Werken steht entweder ein mächtig ausgeprägter Charakter mit einer hervorstechenden Eigenthümlichkeit oder Leidenschaft in der Mitte der Handlung, oder diese Stelle nimmt irgend eine herrschende Sitte d. h. herrschende Unsitte der Zeit ein, der eine Anzahl von dramatischen Gestalten huldigen. Jener Charakter oder diese Sitte beherrscht die ganze Handlung und

fast alle dramatischen Wirkungen lassen sich in letzter Instanz darauf zurückführen. In Shaksperes bedeutendsten Komödien sehen wir zwei oder gar drei Handlungen kunstvoll mit einander verflochten, so jedoch, daß der dramatische Bau, rein äußerlich betrachtet, vielfach etwas locker erscheint, und hauptsächlich durch die dichterische Idee zusammengehalten wird. Vor allem aber: was hier den Mittelpunkt des Interesses bildet, das ist in der Regel gar keine komische Handlung, möge sie nun in den Fehlern eines Charakters oder einer Zeitrichtung wurzeln; die Hauptfabel hat vielmehr in der Regel ernste, rührende, oder auch romantische Färbung; während die eigentlich komischen Gestalten und Situationen sich vorwiegend in der Nebenhandlung geltend machen.

Unsere Erwägung führt uns schließlich zu folgendem Resultat. Wenn Shakspere als komischer Dichter jene unbedingte und universelle Anerkennung nicht gefunden hat, die Molière zu Theil geworden ist, so beruht das nicht auf irgend einer Schwäche seines komischen Talents, sondern vielmehr auf zu großem innerem Reichthum, der ihn Motive und Situationen in zu großer Fülle verwerthen läßt, der ihn seinen Witz in zu verschwenderischer Weise und ohne Wahl ausstreuen läßt; auf einer gewissen heiteren Harmlosigkeit und urwüchsigen Frische, die auch am einfachen Scherz Gefallen findet und die Wirkung eines Witzwortes nicht peinlich abwägt; auf der bedeutenden Einwirkung, die er der Phantasie gerade auf seine komische Dichtung gestattet, während Molière viel

mehr mit dem Verstande arbeitet; vor allem aber darauf, daß Shaksperes Intentionen viel weniger ausschließlich komische waren als die des Franzosen. Es hängt dies mit einer verschiedenen Auffassung des Begriffs der Komödie zusammen — ein Punkt, der einer etwas genaueren Erörterung bedarf.

Molières Begriff des Komischen ist unserer eigenen Vorstellung von der Sache und ebenso der antiken näher verwandt als Shaksperes Anschauung. Auch letztere knüpft schließlich an den antiken Begriff an, sie setzt jedoch die mittelalterliche Entwicklung desselben voraus.

Gegenstand der komischen Darstellung ist das Lächerliche, und dieses wird uns in Aristoteles Poetik definirt als eine Art von Fehler, als etwas Häßliches oder Schlechtes, mit dem jedoch kein Schmerz verknüpft sei und das sich nicht als verderblich erweise. Vortrefflich führt der Philosoph als erläuterndes Beispiel die komische Maske selbst an, die etwas Häßliches und Verzerrtes darstelle, ohne Schmerz auszudrücken.

Prüfen wir nun aber diese Definition an den berühmtesten und besten Lustspielen Molières, so werden wir zu unserem Erstaunen inne, daß sie darauf sich gar nicht anwenden läßt. Nehmen wir ein unerreichtes Meisterwerk wie die Frauenschule: Arnolph, der alte Egoist, der ein junges Mädchen in völliger Isolirtheit zur absoluten Unerfahrenheit und Unwissenheit auferzogen hat, in der Absicht, sie zu heirathen, und der nun zu seinem Schrecken wahrnehmen muß, wie die Liebe auch zu seiner Gefangenen

den Zutritt findet und gerade an diesem völlig ungebildeten Wesen sich als tüchtige Lehrmeisterin erweist, Arnolph, der von dem Fortschritt dieser Liebe fortwährend auf dem Laufenden erhalten wird und doch nicht in der Lage ist, dem Uebel Einhalt zu thun, dessen feingeschmiedete Pläne zu seinem eigenen Verderben ausschlagen — gewiß Arnolph ist eine vortrefflich komische, eine bedeutend lächerliche Figur. Aber erweist sich das Fehlerhafte, Häßliche an ihm etwa als schmerzlos? — Arnolph hält wahre Folterqualen aus, und der sympathische Leser vermag ihm diese, so sehr er sie auch verdient hat, nachzufühlen. — Und der Misanthrop, jener edle, nur zu offene und rücksichtslose Charakter, der die Welt zu hassen und zu verachten glaubt, und dabei in die Schlingen einer Coquette verwickelt ist, aus denen er sich schließlich nur um den Preis einer tiefen Herzenswunde befreit, indem er zugleich sich in die Einsamkeit zu begraben geht? Nicht schmerzvoll das Loos dieses Mannes, von dem Goethe sagt, daß es eine geradezu tragische Wirkung hervorrufe? Und der Geizhals: die dämonische Leidenschaft, die den Harpagon beseelt, die in ihm selber alles Göttliche ertödtet und in seinen Kindern jedes kindliche Gefühl zerstört hat — wer möchte diese Leidenschaft als nicht verderblich ansehen? Und endlich der Tartüffe, der Heuchler, der das Glück einer ganzen Familie untergräbt, einer Familie, welche ihn mit Wohlthaten überhäuft hat — Wesen und Art dieses Mannes wären nicht verderblich?

Wir sehen also, wie gerade die größten Meisterwerke der komischen Muse aus dem Begriff des Komischen herauswachsen, und wenn in allen diesen Werken gleichwohl komische Wirkung erreicht wird, so liegt das in der Kunst des Dichters, der es so einzurichten weiß, daß dem Zuschauer die schmerzvolle und verderbliche Seite des dargestellten Lächerlichen nicht zu lebendig zum Bewußtsein komme. — Es wird uns klar, daß die Frage, ob irgend ein Fehler, irgend ein Uebel als lächerlich erscheine, nicht bloß von der Art und dem Grade des Uebels und von dem Umfang seines Wirkens abhängt, sondern sehr wesentlich von dem Standpunkt des jeweiligen Zuschauers.

Darauf beruht die Entwicklung, die der Begriff des Komischen im Mittelalter gefunden hat, und die trotz der Naivetät, womit sie sich äußert, eine große Tiefe birgt. Was kann es Kindlicheres, Ungebildeteres geben als die Vorstellung: eine Tragödie ist ein Stück, wo die Leute unglücklich werden und sterben, eine Komödie ein solches, das einen guten Ausgang hat. Und doch braucht man nur wenig hinzuzusetzen, um die Brücke zur tiefsten Auffassung zu schlagen. Der tragische Conflikt ist von der Art, daß er einen schlechten Ausgang nehmen muß; der komische von der Art, daß er einen glücklichen Ausgang nehmen kann und folglich auch nehmen soll. Wer dieser Bestimmung nachdächte, würde leicht zu einer vollständigen Theorie beider Gattungen gelangen. Aehnlich, wenn wir die naive Definition in Dantes Brief an Can

Grande oder im Catholicon des Giovanni Balbi von Genua in's Auge fassen. Ihrem Inhalt nach unterscheidet sich die Komödie von der Tragödie dadurch, daß die Tragödie im Anfang groß und ruhig, am Ende aber gräßlich und grausig ist; während die Komödie eine Handlung peinlich beginnen läßt, um sie zum glücklichen Abschluß zu führen.

Ueber diese Definition ist hundertmal gespöttelt worden, jedoch nur von oberflächlichen Beurtheilern. Denn gehen wir der Sache nur ein wenig auf den Grund. Ist das tragische Schicksal nicht um so viel tragischer, je höher der Glückshimmel war, aus dem der Held hinabgeschleudert wird, und — um tiefer zu greifen — ist die Wirkung der Tragödie nicht in den Fällen die höchste, wo der Fehler, der schließlich den Untergang des Helden verursacht, sich anfänglich als etwas durchaus Harmloses darstellt, je mehr der verhängnißvolle Irrthum, den der Held begeht, mit seinem innersten Wesen und dessen besten Eigenschaften zusammenhängt? Und die Komödie — ist sie nicht dort am bedeutendsten, wo das Uebel, das sie uns vorführt, möglichst tief greifend ist und sie dieses doch glücklich und ohne Zwang überwinden zu lassen vermag? Hier liegt das eigentlich Charakteristische der mittelalterlichen Auffassung vom Komischen. Das Nichtverderbliche, das Schmerzlose des Schlechten und Häßlichen, das zur Darstellung kommt, beruht darauf, daß das Uebel im Verlauf der Handlung überwunden wird. Die Entwicklung führt die an der Handlung Betheiligten und ebenso die Zuschauer auf eine höhere

Stufe, auf eine Höhe, von der man das Schlechte und Häßliche als tief unter sich liegend erblickt und in seiner Nichtigkeit durchschaut, von der aus gesehen das Böse recht eigentlich wie ein überwundener Standpunkt und insofern wie etwas Lächerliches erscheint. In ihrer ganzen Tiefe macht sich diese Anschauung geltend in der großartigsten Komödie aller Zeiten, in der Göttlichen Komödie Dantes. Indem Dante auf seiner mühevollen Wanderung durch Hölle und Fegefeuer bis ins Paradies und hier durch alle himmlischen Sphären bis zur Anschauung des Unerschaffenen sich emporringt, lernt er die göttliche Gerechtigkeit, die ihm zuerst als Rache der Allmacht erscheint, auf einer höheren Stufe als Aeußerung der auf Besserung bedachten Allweisheit betrachten, bis ihm schließlich als ihr eigentlicher Kern die Alliebe erscheint: die Liebe, die beweget Sonn' und Sterne.

Freilich das ist keine Komödie im antiken und ebensowenig in unserem Sinne. Ein von solcher Idee getragenes Drama würde vielmehr unser Ideal eines Schauspiels verwirklichen. Solche Auffassung der Komödie aber ist der Shakspear'schen nahe verwandt.

Shakspere sieht, wie in der Welt Gutes und Böses, das Erhabene und das Lächerliche, Freude und Leid dicht neben einander stehen, sich stoßen, ja sich verschlingen. Das Unschuldigste kann sich als schädlich erweisen; und das Schädliche sich zum Guten wenden. Auf das Lachen folgt das Weinen; auf das Weinen das Lachen; ja dasselbe Ereigniß, welches dem Einen Thränen auspreßt, wird Andere zum

Lachen reizen; je nach dem Standpunkt des Beschauers wird eine Handlung, eine Lage traurig oder lächerlich erscheinen, und sogar Ein und Derselbe wird nicht nur in die Lage kommen, Thränen zu lachen, sondern auch unter Thränen zu lächeln.

Von dieser vollen Anschauung der ihn umgebenden Welt ausgehend gestaltet Shakspere die Welt seiner Dramen. Darauf beruht es, wenn er komische Gestalten und Motive gern in seine tragische Handlung verflicht, wenn er umgekehrt seinen komischen Handlungen gewöhnlich einen ernsten Hintergrund gibt, oder doch durch die lauten Kundgebungen ungebundener Heiterkeit ernste Töne hindurchklingen läßt. Darauf beruht es, wenn seine Charaktere wie die des wirklichen Lebens nicht einfach, sondern sehr complizirt, aus Gutem und Bösem, Stärke und Schwäche gemischt erscheinen. Keine von den leicht zu umschreibenden Typen des antiken oder gar des klassisch-französischen Theaters findet sich unter Shaksperes großen tragischen Figuren; aber auch seine komischen Gestalten sind in der Regel reicher und mit individuelleren Zügen ausgestattet als diejenigen, die Molières Genius ihren Ursprung verdanken.

Zeigt sich in diesem allen ein hochgradiger Realismus, so ist die Idealität, die Shaksperes Kunst charakterisirt, auf das engste mit diesem Realismus verbunden. Und an die ideale Weltauffassung des Dichters knüpft sich ein entschieden optimistischer Zug, ein Zug, der bald leiser, bald stärker hervortretend, und eine zeitlang ganz verschwindend, sich schließlich

doch als unverwüstlich erweist. Shakspere glaubt an das Schöne und Gute, er glaubt daran, daß es in Menschenseelen zur Verwirklichung gelangt, er glaubt an den Werth dieser Welt und dieses Lebens. Er hat, wenn auch nicht ohne harte Kämpfe, und nicht unerschüttert, den Glauben an den einstigen Sieg des Guten in der Entwicklung der Weltgeschicke sich bewahrt. Dieser Optimismus verleugnet sich auch in Shaksperes Historien und sogar in seinen Tragödien nicht, aber vor Allem tritt er in seinen Komödien hervor. Die Komödien sind gleichsam Erholungsstunden, die der Dichter dem optimistischen, glaubensseligen Trieb seines Innern vergönnt. Er behandelt da vielfach solche menschlichen Konflikte, solche menschlichen Irrungen, die unter Umständen die verderblichsten, verhängnißvollsten Folgen haben könnten, die aber durch eine glückliche Verkettung der Dinge sich zu einer günstigen Lösung entwickeln. Diese glückliche Wendung läßt sich nicht immer als eine logische Folge der Handlungen der betheiligten Personen begreifen; die Helden in Shaksperes Komödien werden vielfach über ihr Verdienst, sagen wir ohne ihr Zuthun glücklich, und wo auf der Bühne, wo in der Welt geschähe dies nicht! Das wäre also der Zufall; aber kann der Dichter beim baaren Zufall stehen bleiben? Wo der Dichter nicht sieht, ahnt er wenigstens. Sehen wir zu, wie er in einem seiner frühesten Dramen, in der Komödie der Irrungen, sich mit dem Zufall auseinandersetzt.

Das Grundmotiv zu diesem Lustspiel entnahm Shakspere den Menächmen des Plautus.

Das dramatische Interesse der römischen Komödie concentrirt sich bekanntlich um die Folgen der vollendeten Aehnlichkeit an Wuchs und Gesichtsbildung, sowie der Namensgleichheit der Helden, zweier Zwillingsbrüder, die durch ein merkwürdiges Geschick in zarter Jugend von einander getrennt sind, von denen der Eine den Andern in der halben Welt sucht und nun, ohne es zu ahnen, am Orte, wo er lebt, angelangt, von dessen Mitbürgern und intimsten Angehörigen (auch von seinem eigenen Sklaven) mit ihm verwechselt wird. Daraus ergeben sich scheinbare Widersprüche ergötzlichster Art, wunderliche Verwicklungen, unter denen zumal der am Orte der Handlung lebende Bruder zu leiden hat, bis durch das persönliche Zusammentreffen der beiden Zwillinge der Wirrwarr plötzlich sich löst. Das Unwahrscheinliche in den Voraussetzungen dieser Fabel ließ sich nicht beseitigen, ohne sie selbst zu zerstören.

Shakspere hat dies denn auch nicht versucht. Im Gegentheil, indem er eine Welt, in der der Zufall herrscht, als die nothwendige Grundlage seines Dramas acceptirte, war er mit der ihm eignen Consequenz bemüht, die Herrschaft des Zufalls zu erweitern, er gab ihm Gelegenheit, sich nicht bloß in einem Fall, sondern in mehreren Fällen geltend zu machen. Dem einen Zwillingspaar stellt er ein andres gegenüber, in dem sich das Geschick des ersten wiederholt: den beiden zum Verwechseln ähnlichen Herren die zum Verwechseln ähnlichen Diener. Jedem seiner Antipholus — so hat er die Menächmen umgetauft — folgt ein

Dromio. Die an sich tolle Geschichte wird dadurch noch toller, die Komik der Verwicklung wird aufs höchste gesteigert. Zugleich aber wird der Zuschauer mit der Wirkung des Zufalls vertraut, bekommt ohne es zu wissen einen gewissen Respekt vor dieser dunkeln Macht, die solche Methode entwickelt. Die Idee jener Gegenüberstellung zweier Zwillingspaare wurde, wie vor einigen Jahren nachgewiesen worden ist, in Shakspere durch eine andere plautinische Komödie, den Amphitruo, angeregt, dem er insbesondere eine sehr wirksame Scene entlieh.

Dies ist noch nicht alles. Die widerwärtigen sittlichen Verhältnisse, in die Plautus Menächmen uns blicken lassen, wurden von Shakspere mit zarter Hand gemildert, zum Theil ganz umgestaltet, und zugleich ein neues Element, eine Liebesepisode von noch etwas schüchterner, doch lieblich lyrischer Färbung eingefügt. Auch hiermit hatte der Dichter sich noch nicht genug gethan. Ihm schwebte ein reicheres und tiefer gedachtes Weltbild vor, als aus dieser Verschmelzung zweier plautinischer Fabeln sich ergab. Indem er die Gestalten der Eltern der beiden Antipholus, des alten Aegeon und der Aemilia und ihre Geschicke in seine Handlung verwob, gewann er für sein abenteuerliches Lustspiel eine Umrahmung von romantisch-märchenhaftem, aber tiefernstem Charakter. Sie eröffnet uns zu Eingang des Stücks den Ausblick in eine schicksalsvolle Vergangenheit und in eine düster drohende Zukunft, während sie zugleich die Fabel der sich gleich anschließenden Komödie exponirt; dem

Schluß des Dramas aber ertheilt sie, mit der Hauptfabel zusammenfließend, eine höhere Weihe. Indem die leichten und schweren Irrungen, Wirrsale, Bedrängnisse aller Betheiligten mit einem Male in die wohlthuendste Harmonie sich auflösen, der Schmerz der Sehnsucht gestillt wird, lang aufgegebene Hoffnungen plötzlich in Erfüllung gehen, ein Füllhorn des Segens sich über den ergießt, dem noch soeben das Grab als das einzig begehrenswerthe Ziel erschien, werden wir von einem Gefühl ergriffen, das uns hinter dem räthselvollen Spiel dessen, was wir Zufall nannten, das Walten einer höhern Macht ahnen läßt.

Dieser Ahnung hat Shakspere zu verschiedenen Zeiten verschiedenen Ausdruck gegeben. Gleich hier bei dem ersten Erzeugniß seiner komischen Muse gefällt er sich darin, die kindlich naive Form des Märchens für diesen Zweck in Anspruch zu nehmen. Am Schluß seiner Laufbahn aber kehrt er zu dieser Form zurück, um sie auf viel kühnere Weise zu verwenden. Im Perikles von Tyrus, im Wintermärchen, in Cymbeline, das nur zufällig unter die Rubrik der Shakspere'schen Tragödien gerathen ist, greifen die Götter deutlich, und zum Theil sichtbar, in die Handlung ein. Im Sturm aber tritt uns der durch die Kraft des menschlichen Geistes zum Herrscher über die Geisterwelt gewordene Prospero entgegen, der Shaksperes Weisheit, Zaubermacht und Milde recht eigentlich verkörpert. Den Charakter eines Märchens verleugnen auch die glänzendsten Komödien der mittleren Zeit nicht, wenn er sich in ihnen auch in

ganz anderer Weise ausprägt. Sie reproduziren in ihrer Art den Traum eines goldenen Zeitalters.

Während den meisten übrigen Dichtern gerade die komische Gattung des Dramas ein getreuer Spiegel der sie umgebenden Wirklichkeit auch in Staffage und Hintergrund bedeutet, legt Shakspere die Handlung seiner Komödien gern in eine ideal gedachte Umgebung — unter einen schönen, heitern Himmel, in einen frischen grünen Wald, an das Ufer des Meeres — in eine Umgebung, welche die Phantasie mächtig anregt und einem phantasievollen Spiel des Glücks freien Raum gibt, zu überraschenden Begegnungen, bedeutenden Erlebnissen, plötzlichen Schicksalswendungen Gelegenheit bietet. Die dramatische Handlung ist in der Regel eine verwickelte, nicht selten ist dem Zufall eine größere Rolle eingeräumt als etwa in der Tragödie. Die Welt, die uns vor Augen gestellt wird, folgt denselben Gesetzen wie die, in der wir leben. Es ist aber eine Welt im Sonnenschein, von der Lichtseite, in glücklichen Tagen gesehen, eine Welt, die das Walten einer liebevollen Vorsehung deutlicher spüren läßt als unsere Wirklichkeit. Die Wesen, die sich in dieser Welt bewegen, sind Menschen von Fleisch und Blut mit denselben Neigungen, Leidenschaften, Schwächen, Eigenheiten wie die Menschen unsrer Umgebung. Aber die Leidenschaft erhebt sich nicht zu tragischer Höhe, dem Lasterhaften, Böswilligen wird es nicht gestattet, seine Zwecke zu erreichen; der Lohn für die gute That wird mit reicherer Hand als sonst ausgetheilt, die Strafe mit größerer Milde abgemessen,

oft zur größern Hälfte erlassen. Vielfach wird die Sünde durch Reue gebüßt. Alles ist darauf angelegt, daß das Böse vom Guten überwunden werde, die Handlung in einem günstigen Ausgang enden könne. Zuweilen bringt die Sprödigkeit des Stoffes oder die zu tief bohrende und dann wieder beflügelt weitereilende Phantasie des Dichters es dahin, daß der Ausgang uns nicht ausreichend motivirt erscheint, in Dramen der frühesten und spätesten Zeit sogar, daß er unser Gefühl von poetischer Gerechtigkeit etwas verletzt.

Solche Verletzung empfinden wir namentlich bei einem Werk, das nicht dem eigentlichen Lustspiel beigezählt zu werden pflegt, von Shakspere aber doch als Komödie gedacht ist, im Kaufmann von Venedig. Hier steht jenes Gefühl in engem Zusammenhang mit der tragischen Steigerung, die einer der darin auftretenden Charaktere erfahren hat — ich meine die Gestalt des Shylock.

Shylock gehört zu den vollendetsten Charakteren, die Shakspere geschaffen, wenn er auch zu seiner Explication verhältnißmäßig wenig Raum braucht. Die Conception dieser Figur ist ebenso großartig, wie die Art, wie sie in Scene gesetzt wird, von vollendeter Kunst zeugt. Gleich die ersten Worte, die er spricht, sind charakteristisch, noch mehr die Art, wie er sie sagt, und bei jeder seiner Aeußerungen glaubt man den Mann vor sich zu sehen und ergänzt von selbst Gestus und Mienenspiel, die seine Rede begleiten. Wie in seinem Richard III. hat Shakspere hier dem

Schauspieler eine würdige und höchst dankbare Aufgabe gestellt.

Beide Charaktere gleichen sich darin, daß Eine starke Leidenschaft sie mit dämonischer Gewalt beherrscht. Bei Shylock ist es die Liebe zum Besitz, zum Geld. Die Hingabe an diese Leidenschaft hat sein Herz mählich in Stein verwandelt. Nicht immer ist er so liebearm gewesen; die zärtliche Erinnerung an sein verstorbenes Weib, an die Zeit seines Brautstandes, welche einmal in ihm auftaucht, bringt einen Lichtstreif jener hellen Epoche mit sich: „Ich bekam den Ring von Lea, als ich noch Junggeselle war . . . ich hätte ihn nicht für einen Wald von Affen weggegeben." Was er noch von Zärtlichkeit, von Pietät in sich fühlt, gehört wesentlich der Vergangenheit an, hat historischen, traditionellen Charakter. Äußerlich und rein traditionell ist sein Verhältniß zu seiner Tochter; er hat sie so wenig verstanden, sich um ihr inneres Leben so wenig gekümmert, so wenig sittlich auf sie einzuwirken gesucht; sie leidet so unter seinem harten gefühllosen Wesen, vermag ihn so wenig zu achten, daß das väterliche Haus ihr eine Hölle dünkt, daß sie, der Liebe zu Lorenzo folgend, ihrem Vater entflieht wie einem Kerkermeister und keine Regung von Pietät sie in ihrem Beginnen wankend macht.

Ihre Flucht ist ein furchtbarer Schlag für Shylock: seine väterliche Autorität, die Ehre seines Hauses ist tief verletzt; aber über Alles schmerzt ihn der Verlust seiner Juwelen und seiner Dukaten.

Ein herzloser Vater, ein unbarmherziger Wucherer wie er ist, hält Shylock gleichwohl in seiner Weise auf Religion. In der strengen Beobachtung des Buchstabens des Gesetzes thut er sich genug, er panzert sich mit dem Gefühl der Selbstgerechtigkeit und erblickt in seinem wachsenden Reichthum Gottes Segen: „Gewinn ist Segen, wenn man ihn nicht stiehlt." — Ist sein Herz der Liebe abgestorben, so ist ihm der Haß um so vertrauter. Er haßt die Christen überhaupt, vor allem aber den Antonio, dessen hochherzige, humane Gesinnung seiner eigenen Art schnurstracks entgegengerichtet ist, und der ihm das Geschäft verdirbt:

„Ich hass' ihn, weil er von den Christen ist,
Doch mehr noch, weil er aus gemeiner Einfalt
Umsonst Geld ausleiht, und hier in Venedig
Den Preis der Zinsen uns herunterbringt:
Wenn ich ihm 'mal die Hüfte rühren kann,
So thu' ich meinem alten Grolle gütlich."

Wie hat Shakspere es nun vermocht, diesen Menschen uns sympathisch zu machen, uns an seinem Geschick theilnehmen zu lassen? Vor allem dadurch, daß er uns Shylock in seiner Art vollkommen begreiflich macht, daß er uns in sein Inneres schauen läßt, daß er uns veranlaßt, uns in seine Lage zu versetzen. Shylock ist Jude, er gehört dem auserwählten Volk an, das den Fluch jahrhundertelanger Knechtung an sich trägt, das verfolgt, beraubt, gepeinigt worden ist und noch immer beschimpft und gelegentlich mit Füßen getreten wird. Dieses historische

Licht, in das der Dichter sie rückt, erhöht seine Gestalt und macht sie zugleich menschlich begreiflich. „Er haßt mein heilig Volk," kann Shylock von Antonio sagen, und obwohl dies Motiv für ihn persönlich nur eins unter vielen und nicht das stärkste ist, so scheinen doch alle andern Motive, die sein Thun bestimmen, in diesem Zusammenhang eine gewisse Berechtigung zu erlangen. Wenn Shylock sagt: „Hat nicht ein Jude Augen? Hat nicht ein Jude Hände, Gliedmaßen, Werkzeuge, Sinne, Neigungen, Leidenschaften? Mit derselben Speise genährt, mit denselben Waffen verletzt, denselben Krankheiten unterworfen, mit denselben Mitteln geheilt, gewärmt und gekältet von eben dem Winter und Sommer als ein Christ? Wenn ihr uns stecht, bluten wir nicht? Wenn ihr uns kitzelt, lachen wir nicht? Wenn ihr uns vergiftet, sterben wir nicht? Und wenn ihr uns beleidigt, sollen wir uns nicht rächen? Sind wir euch in allen Dingen ähnlich, so wollen wir's euch auch darin gleichthun."

Wenn Shylock so spricht, so tritt er uns menschlich nahe, wir fühlen für und mit ihm.

Hiermit hängt nun vor allem das Gefühl einer herben Dissonanz zusammen, die wir in der berühmten Gerichtsscene des vierten Akts empfinden. Wenn Shylock verhindert wird, seine blutige Absicht gegen Antonio zu vollenden, wenn er sogar aufs empfindlichste gestraft wird, tödtlich getroffen in dem, was ihm am theuersten ist, so ist dies nichts mehr als poetische Gerechtigkeit. Bloß gegen den Zug,

daß er gezwungen werden soll, sich taufen zu lassen, sträubt sich mit Recht unser Gefühl. Die Zeitgenossen des Dichters haben hierauf gewiß kein so großes Gewicht gelegt. Aber es handelt sich für unser Gefühl nicht bloß um poetische Gerechtigkeit. Shylock ist uns zu nahe getreten, wir haben die Ursache seines Hasses, die Steigerung seines Ingrimms zu genau kennen gelernt, seine Gestalt ist uns menschlich zu bedeutend geworden, und das Unglück, das ihn trifft, macht ihn uns zu sympathisch, als daß wir uns aussöhnen könnten mit dem Gedanken, daß sein uns als tragisch ergreifendes Geschick nicht tragisch motivirt ist. Furchtbar erschüttert uns der Anblick des Mannes, der sich auf sein Recht steift, der sein Alles daran setzt, sein Recht zu erhalten, der von Stunde zu Stunde mehr in dem Glauben befestigt wird, es werde ihm sein Recht gegeben werden, wenn dieser Mann plötzlich den Boden unter seinen Füßen zusammenbrechen fühlt, wenn er im Namen und in der Form des Rechts um sein Recht betrogen wird. Und wir können uns des Gedankens nicht entschlagen, daß Shylocks großartiger Leidenschaft diese durch glücklichen Zufall, durch sophistische Interpretation eines Dokuments herbeigeführte Entscheidung nicht adäquat ist. Wir verlangen die Nothwendigkeit des Geschicks, das ihn trifft, die Unvermeidlichkeit seines Sturzes einzusehn. Nicht nur die höhern sittlichen Motive seiner Richter, sondern auch die juristischen Motive des Erkenntnisses als solche wünschten wir als berechtigt, als nothwendig zu empfinden.

Hier liegt eine Dissonanz vor, die nicht zur Auflösung gelangt. Shakspere war nicht in der Lage, dies zu vermeiden. Den wesentlichsten Zug des Märchens vom Prozeß um das Pfund Fleisch, den eigentlichen Zweck, die Pointe des Ganzen konnte und wollte er nicht beseitigen. Birgt es doch einen symbolisch tiefen Gedanken, den Gedanken: summa jus summa injuria: eignete es sich doch vortrefflich, an Shylock die poetische Gerechtigkeit in der energischsten Form vollziehen zu lassen. Abstrakt genommen befriedigt dieser Zug unsern Verstand, ruft den angenehmen Eindruck hervor, den die geistvolle Lösung eines schwierigen Räthsels zu wecken pflegt. Und in der Komödie bedürfen wir gar oft der Abstraktion, um zu einem reinen Genuß zu gelangen. Gar oft dürfen wir uns bei dem glücklichen Gelingen der Pläne, für die der Dichter uns vorzugsweise interessirt hat, bei der günstigen Schicksalswendung der Personen, die uns besonders sympathisch sein sollen, die sittlichen Beziehungen und die menschlichen Individualitäten nicht zu lebhaft vergegenwärtigen, welche durch jenen glücklichen Ausgang aufs tiefste verletzt und geschädigt werden. Nur wenige Komödien wären ohne eine derartige Abstraktion genießbar. Shakspere aber macht uns diese Abstraktion so schwer, weil er selber nicht zu abstrahiren versteht, weil er alle seine Gestalten mit derselben Sympathie, mit derselben Objektivität darstellt; daher in seinen Komödien die Auflösung vielfach etwas unbefriedigendes hat. Gewöhnlich besteht der Anstoß darin, daß dem Bedürfniß eines

glücklichen Ausgangs zu Liebe das in einigen seiner Gestalten zu kräftig hervorgetretene Böse nicht völlig getilgt, die Schuld nicht genügend gesühnt wird. Im Kaufmann von Venedig liegt der umgekehrte Fall vor: eine komische Lösung und ein tragischer Charakter, ein tragisches Geschick auf eine der Komödie angemessene Weise entwickelt.

Diese Unfähigkeit zu abstrahiren, verbunden mit der Fähigkeit, Alles zu sehen, würde Shakspere ein unleidliches Dasein geschaffen haben, wenn die Götter ihm nicht als schönste Gabe jene Fülle des Humors verliehen hätten. Der Humor ist ja die Eigenschaft, mittelst deren wir die Widersprüche der Welt und der menschlichen Natur, unter denen wir selber zu leiden haben, uns erträglich machen, indem wir sie zum Gegenstand ästhetischer Anschauung erheben: eine Anschauung, die das mit Wehmuth gemischte Gefühl des Lächerlichen hervorruft. Während der Witz sich darin äußert, daß er eine überraschende Verbindung herstellt zwischen Gedanken, die sich unter einander nicht vertragen, beleuchtet der Humor die in den Dingen selber, in unserem eigenen Sein und Handeln liegenden Widersprüche für unsern innern Sinn. Eine Beziehung auf das eigene Ich ist für die Empfindung humoristischer Wirkung ebenso nöthig, wie für die der Tragik. Nur indem wir uns in die Lage des leidenden Helden versetzen, in seinem Geschick einen Spezialfall des allgemeinen Menschenloses anschauen, empfinden wir die Erschütterung des tragischen Mitleids. Und nur wenn wir in einer humoristischen Figur die

Grundlinien der menschlichen und unserer eigenen Natur wiederzuerkennen vermögen, wird sie der Intention des Dichters gemäß auf uns wirken.

Der Humor als dichterisches Vermögen setzt vor allem geistige Selbstbefreiung im Dichter voraus. Shakspere mußte sich selber gegenständlich werden, die Widersprüche in seinem eigenen Wesen zugleich beweint und belächelt haben, bevor er Verlorene Liebesmühe schreiben konnte, das älteste seiner Werke, in dem der Humor siegreich durchbricht. Und von da ab sehen wir das Götterkind immer kräftiger die Schwingen regen und die Geschöpfe des Dichters immer heiterer umflattern. Der Humor beseelt die Shakspere'sche Komödie, durchdringt die Sprache, belebt die Charaktere, gestaltet die Situation — und den in gewaltiger Spannung und höchster Anstrengung wirkenden Helden seiner Tragödie fächelt er Kühlung zu.

Will man sich den Tiefsinn und die Kühnheit des Shakspere'schen Humors an einem Beispiel vergegenwärtigen, so denke man an jene Scene aus Heinrich IV., die uns — wie Goethe bemerkt hat — ein wirklich erhabenes Lächeln abzugewinnen vermag: die Scene, wo Henry Percy Heißsporn, der edle, thatenreiche Held, und neben ihm Falstaff, der geniale Spitzbube und Müßiggänger, beide am Boden liegen, der eine von des Prinzen Heinrich Hand getödtet, der andere aus Feigheit sich todt stellend, um sich dann, als Alle fort sind, wieder zu erheben — oder man erinnere sich aus dem Sommernachtstraum jener Liebesscenen zwischen der Elfenkönigin Titania und

dem Weber Bottom mit seinem ihm angezauberten, zugleich aber recht symbolischen Eselskopf; jene Scene, in der Shakspere uns auf den Punkt hinweist, wo Göttliches und Menschliches, das Ideal und die gröbste Wirklichkeit sich berühren, wo der Genius von dem Staube niedergezogen wird, wo „tief erniedrigt zu des Feigen Knecht Alcid des Lebens schwere Bahnen geht“ —

Bis der Gott, des Irdischen entkleidet,
Flammend sich vom Menschen scheidet.

Oder endlich: man sehe das Wetterleuchten des Humors, wie es das dumpfe Grollen von Shaksperes Zorn begleitet in den Worten der Isabella in Maß für Maß, jene Worte, welche irdische Hoheit an ihre Schranken mahnen, und die uns zugleich sagen, warum es für den höchsten Standpunkt, wo alles Menschliche klein erscheint, doch nichts Lächerliches gibt.

Fünfte Vorlesung.

Shakspere als Tragiker.

Wir haben in diesen Vorträgen uns unserm Gegenstande von verschiedenen Seiten zu nähern gesucht; uns auf diesen verschiedenen Wegen jeweilig bemüht, einen Standpunkt ausfindig zu machen, der uns eine möglichst vollständige Ueberschau über den uns zugekehrten Theil unseres Gegenstandes gewährte. Heute gilt es den schwierigen Versuch, von der wichtigsten, bedeutendsten, aber auch unnahbarsten Seite unseres Gegenstandes eine Anschauung zu gewinnen. Shakspere als Tragiker soll uns in unserm letzten Vortrag beschäftigen.

Muß Shakspere als komischer Dichter es sich gefallen lassen, mit Molière verglichen und an ihm gemessen zu werden, so überragt er als Tragiker jeden von einem neueren Dichter hergenommenen Maßstab soweit, daß ein Vergleich unmöglich wird. Von der einsamen Höhe, wo er thront, schaut er alle übrigen Gipfel tragischer Kunst tief zu seinen Füßen und schwebt den unserer Zeit angehörigen

Jüngern dieser Kunst wie ein unerreichbares Muster, wie ein Wesen höherer Art vor.

Was er als Dichter, was er als Dramatiker vermag, offenbart Shakspere nirgendwo auf so überwältigende Weise, wie in seinen großen Tragödien; was aber tragische Wirkung sei, darüber vermag kein antiker Dichter uns besser und kein neuerer uns so gut zu belehren als er.

Mit dem besonderen Charakter dieser Wirkung und den Mitteln, wodurch sie hervorgerufen wird, hat die Theorie sich seit Aristoteles zu wiederholten Malen beschäftigt und theils in Folge einer unrichtigen oder auch einseitigen Interpretation des alten Philosophen, theils in Folge einer Verwechslung von Moral und Ästhetik zu verschiedenen Zeiten die thörichtesten Ansichten zu Tage gefördert.

Sie erwarten von mir an dieser Stelle keine Kritik dieser Ansichten noch überhaupt eine längere theoretische Erörterung zu hören. Gestatten Sie mir gleichwohl ein paar orientirende Bemerkungen allgemeinerer Art, bevor ich mich meinem eigentlichen Gegenstand, Shakspere, zuwende.

Der Kampf, der, wie wir in einem früheren Vortrag gesehen haben, den Inhalt jedes echten Dramas bildet, ist in der Tragödie von der Art, daß der Held darin unterliegt und uns an seinen Leiden und an seinem Untergang so weit theilnehmen läßt, daß wir auf das gewaltigste erschüttert werden durch das Mitleid und zugleich durch die Furcht, die darauf beruht, daß wir in dem leidenden

und untergehenden Helden unseres Gleichen sehen, daß wir in seinem Loos das allgemeine Menschenloos und unser eigenes erblicken, an die Schranken der Menschheit uns gemahnt fühlen. Die tragische Furcht wird sich immer von selbst da einstellen, wo das Mitleid tragisch erregt ist; aber das Fehlen oder Vorhandensein jener Furcht kann als Gradmesser dienen, ob unser Mitleid wirklich die tragische Höhe erreicht hat, oder ob es sich nur um einen höheren oder geringeren Grad von Theilnahme, um eine angenehme, aber nicht tief in unser Inneres greifende Rührung handelt. Auf die Erregung des tragischen Mitleids aber kommt schließlich Alles an. Wodurch wird solches hervorgerufen? Die Größe des Leides, dem wir zuschauen, reicht dazu allein nicht aus. Ein großes Unglück, ein gewaltiges Leiden kann auch Entsetzen, Empörung, Abscheu hervorrufen; betrifft es eine Person, die uns theuer war, so wird es uns unter allen Umständen Schmerz verursachen. Damit aber Mitleid erregt werde, ist nöthig, daß wir einen Zusammenhang zwischen den Leiden des Helden und seinen Thaten wahrnehmen, und daß wir die Thaten des Helden im Zusammenhang seines Charakters und seiner Lage dermaßen verstehen, daß wir uns an seine Stelle zu denken vermögen.

Die That oder die Thaten, wodurch der Held der Tragödie das Leiden über sich bringt, bilden seinen tragischen Fehler, oder wie man es in neuerer Zeit gern genannt hat, seine tragische Schuld. Der Ausdruck an sich wäre unverfänglich, wenn man sich

immer gegenwärtig hielte, um welche Art Schuld es sich hier handelt, nämlich nur um die Veranlassung des Leidens. Indem man aber bei der tragischen Schuld an eine moralisch verwerfliche Handlung dachte, für welche der Thäter gerechter Weise zu büßen, die er durch sein Leiden zu sühnen habe, verrückte man den richtigen Gesichtspunkt dermaßen, daß man sich der Möglichkeit beraubte, die in den Werken der großen Tragiker gegebenen Thatsachen rein auf sich wirken zu lassen. Auch Sophokles Antigone, jenes Ideal jungfräulicher Hoheit, reinster Geschwisterliebe und opferwilliger Pflichttreue, ist die Urheberin ihres tragischen Geschicks. Aber welcher Philologe oder Ästhetiker wäre ohne jene unglückselige Verwechslung jemals auf den Gedanken gekommen, die Antigone nachträglich zu belehren, sie habe sich dadurch vergangen, daß sie den Geboten der Staatsgewalt zuwider gehandelt — als ob sie anders gekonnt hätte, als das höhere Gesetz auf Kosten des untergeordneten erfüllen; oder gar zu behaupten, sie habe wenigstens dadurch gefehlt, daß sie in ihren Äußerungen gegen den Vertreter der Staatsgewalt sich maßlos erwiesen, die schuldige Ehrfurcht außer Acht gesetzt — als ob nach griechischer Anschauung es demjenigen, dessen Verwandte beschimpft werden, nicht wohl anstände, in edlem Zorn aufzubrausen, und als ob dieser Fehler, wenn es nach hellenischer Ethik einer wäre, eine Schuld involvirte, die zu Antigones Geschick in irgend einem Verhältniß stände. Das ist die merkwürdige Konsequenz, wodurch jene falsche Auffassung

von der tragischen Schuld leicht ad absurdum geführt werden kann, daß sie dazu zwingt, einer nur mikroskopisch wahrnehmbaren und einer unendlich großen Ursache unter Umständen gleich große Wirkungen zuzuerkennen.

Die Schwere der tragischen Schuld hängt von der Größe der moralischen Verschuldung, die sich daran knüpft, nicht nothwendig ab. Ob die Thaten, aus denen die tragischen Leiden hervorgehen, an sich im moralischen Sinne gut oder böse sind, ist nicht das Wesentliche, wenn freilich die Aufgabe des tragischen Dichters im einen oder anderen Falle sich sehr verschieden gestalten wird. Wesentlich ist zunächst dies, daß diese Thaten einen heftigen Conflikt zwischen dem Helden und einer Macht, deren Bedeutung wir anerkennen müssen, hervorruft und daß wir dabei das Gefühl haben, daß dieser Conflikt unvermeidlich sei. Daß die Macht, mit der Antigone den Kampf aufnimmt, die Staatsgewalt ist, drückt ihrem Geschick in höherem Grade das Gepräge des Nothwendigen und daher des Tragischen auf, aber ihr tragischer Fehler wird dadurch in keiner Weise zu einer moralischen Verschuldung.

Denken wir nun aber einen Helden, der nicht nur mit der äußeren, offiziellen Vertretung der sittlichen Weltordnung, sondern mit dieser selber in Conflikt geräth, den ein übermächtiges Begehren zu Frevelthaten hinreißt, so stellt sich die Aufgabe des Dichters einerseits als eine leichtere, andererseits als eine um so schwerere dar. Erleichtert wird ihm die Motivirung des

tragischen Leidens, da unser Gefühl hier — der dramatischen Entwicklung vorauseilend — solches Leiden gebieterisch verlangt; erschwert wird ihm dagegen die Erregung des Mitleids, da der Anblick dessen, was man als eine gerechte Strafe empfindet, an sich das Mitleid nicht aufkommen läßt. Hier zeigt sich am deutlichsten der Irrthum derjenigen, welche den tragischen Fehler in eine moralische Schuld verwandeln; denn je größer die moralische Verschuldung des Helden, desto schwieriger wird die Herbeiführung der tragischen Wirkungen. Hier vor allem hat sich denn auch die Kunst des Dichters in der Motivirung des tragischen Fehlers, der heillosen That zu bewähren; in solchen Fällen gerade offenbart sich Shaksperes tragische Gewalt in unvergleichlichster Weise. Weit entfernt, seinen frevelnden Helden möglichst schwarz zu malen, möglichst abschreckend hinzustellen, ist er vielmehr bestrebt, ihn uns menschlich nahe zu bringen, uns seine That begreiflich zu machen, bestrebt, wenn ich so sagen darf, seine Schuld möglichst in Unschuld zu verwandeln, oder — wie Schiller es ausdrückt —

> Er wälzt die größ're Hälfte seiner Schuld
> Den unglückseligen Gestirnen zu.

Die Mittel aber, deren Shakspere sich zu diesem Zweck bedient, sind von so genialer Einfachheit, so durchaus verschieden von den peinlichen Kunstgriffen, welche schwachherzige Tragiker der Epigonenzeit anzuwenden pflegen, daß sie manche Commentatoren über den Zweck des Dichters getäuscht haben; aber nur

Commentatoren, niemals den unbefangenen Leser, noch viel weniger den Zuschauer, der die von dem Dichter gewollten Wirkungen an sich empfindet, ohne sich über die Kunst, wodurch sie hervorgerufen sind, viel Gedanken zu machen.

Hier aber erwarte ich von wohlmeinender Seite den Einwand zu hören, daß es doch seine höchst bedenkliche Seite habe, einen frevelnden Helden, einen tragischen Verbrecher zum Gegenstand unsrer Sympathie zu machen. Ich erkenne dies Bedenken als vollkommen begründet an; noch mehr: ich bin der auf Erfahrung und Reflexion gegründeten Ueberzeugung, daß eine leicht entzündliche Phantasie, ein hoch gesteigerter Nachahmungstrieb unter dem Eindruck einer tragischen Aufführung in nicht so ganz vereinzelten Fällen den Zuschauer zu einer tragischen That in Wirklichkeit hingerissen haben. Allein, wenn wir um der möglichen schlimmen Folgen willen eine Art der Tragödie oder gar die Tragödie überhaupt aus unserm Staate verbannen wollten, müßte man consequenter Weise nicht dahin gelangen, jede Art von Kunst — ja schließlich auch die Wissenschaft daraus zu verbannen? Die Kunst an sich verfolgt keine Zwecke praktischer Nützlichkeit und keine moralischen Zwecke: sie ist einzig dazu da, um unser Lebensgefühl zu erhöhen und zu kräftigen. Wer aber die moralische Wirkung der Kunst — ich meine die echte Kunst — unbefangen betrachtet, wird vermuthlich zur Ueberzeugung gelangen, daß im Großen und Ganzen die wohlthätigen Wirkungen die schädlichen

überwiegen, vielleicht nicht der Zahl, wohl aber der inneren Bedeutung nach. Und was insbesondere Shakspere und diejenigen seiner Tragödien angeht, in denen er für einen frevelnden Helden unsere Sympathie in Anspruch nimmt — gibt es denn einen höhern menschlichen Standpunkt, als den des alles begreifenden und alles verzeihenden? ist es nicht göttlicher, einen Othello oder Macbeth wegen seiner Thaten innig zu bemitleiden, als ihn zu verdammen?

Es kommt darauf an, daß man heterogene Lebensgebiete und ganz verschiedene Gesichtspunkte nicht mit einander verwechselt. Die tragische Schaubühne ist kein Gerichtssaal; der Dichter kein Advokat und der Zuschauer kein Richter. Bezeichnend aber ist's, daß in derselben Zeit, wo eine schwächliche Humanität in die Gerichtssäle eindringt, um mit dem Begriff der Verantwortung bezw. der Unzurechnungsfähigkeit vielfach ein Spiel zu treiben, das in seinen letzten Consequenzen das Schwert der Gerechtigkeit zu einem Kinderpopanz machen müßte, der tragische Kunstrichter oft genug den Beruf in sich fühlt, sittliche Verdammungsurtheile zu formuliren.

Das aber ist meine feste Ueberzeugung, daß ein gründliches Studium von Shaksperes Tragödien die wahre Humanität ebenso fördern, wie es die falsche, welche dem Verbrecher auf Gefahr und Kosten der Gesellschaft die Sühne seiner That erlassen möchte, bekämpfen würde.

Wenn Shakspere der größte aller Tragiker geworden ist, so liegt dies vor allem an der Tiefe

seines Gemüths und an der Wahrhaftigkeit seines Genius. Er bedurfte keiner überlieferten ästhetischen Theorie, um zur Idee des Tragischen vorzudringen. Die Aufgabe des Schauspiels ist ihm zufolge keine andere als die, der Natur den Spiegel vorzuhalten. Und die menschliche Natur, das menschliche Leben bot ihm eine Fülle tragischer Momente, tragischer Schicksale dar, die er mit jener universellen Sympathie, zu der eigene, innerste Erfahrungen ihn befähigten, betrachtete, empfand und ergründete. Dramatische Dichtung war sein Beruf geworden, allein er machte kein Geschäft daraus, und wie er die Kunst überhaupt heilig hielt, so vor allem die tragische Kunst. Er drängte sich nicht an tragische Stoffe heran, sie drängten sich ihm vielmehr auf. Nur sein Erstlingsdrama, die bluttriefende Tragödie von Titus Andronicus, verdankte offenbar keinem inneren Bedürfniß sein Dasein, sondern dem Wunsch des angehenden Dramaturgen, mit dem glänzenden Vorbild Marlowes und mit Marlowes Nachahmern zu wetteifern. Der Dichter des Titus Andronicus war für diesen Stoff und überhaupt für die Tragödie noch nicht reif; gleichwohl ahnte er auch damals schon, wie tragische Leidenschaft sich entwickelt und äußert, und wenn er in der dramatischen Composition, in der dramatischen Sprache sich als ein gelehriger und ebenbürtiger Schüler Marlowes erweist, so zeigt er sich in der Kunst, tragische Wirkungen hervorzurufen, von Anfang an seinem Vorgänger weit überlegen.

Dann wandte Shakspere sich, wie wir früher gesehen haben, dem Gebiet der Komödie zu, und kurz vor dem Abschluß der Reihe jener lieblich heiteren Dichtungen, in denen ihn das Problem der Liebe in mannigfacher Variation beschäftigt, schuf er zu glücklicher Stunde Romeo und Julia, jene Jugendtragödie, die in überraschender Hoheit, jedoch nicht unvermittelt, nicht unbegreiflich, aus den sie umgebenden Lustspielen hervorragt. Und gerade an Romeo und Julia zeigt es sich, daß das Genie, wenn es ihm gegeben ist, im rechten Augenblick den rechten Stoff zu finden, dies nicht bloß dem Glück zu verdanken hat, sondern auch der eigenen Geduld, insofern es auf den rechten Moment zu warten versteht. Nicht alsbald nachdem ihm die Geschichte von Romeo und Julia bekannt geworden, unternahm Shakspere die Dramatisirung der Fabel. Wir sehen, daß der Stoff ihn bereits lebhaft beschäftigt hatte, als er seine Zwei Veroneser schrieb; das zeigt sich in der Gestalt und in dem Namen der Julia der Komödie, das zeigt sich in der Analogie zwischen der Verbannung Valentins aus Mailand und Romeos aus Verona, das zeigt sich vor allem in dem unbedeutenden Nebenumstand, daß der verbannte Valentin bei Shakspere wie Romeo schon in der Quelle sich auf dem Gebiet von Mantua aufhält. Viele Jahre nach Vollendung von Romeo und Julia kam dann erst die Zeit, wo Shaksperes Reflexionen über des Menschen Wesen und Schicksal jenen Ernst und jene Tiefe erreichten, die ihn zur tragischen

Produktion auf eine Reihe von Jahren gleichsam nöthigten.

Angeboren war ihm, wie allen großen Dichtern, doch in höherem Grade als den meisten unter ihnen, jenes feine Gefühl für Schicklichkeit, Harmonie, Gerechtigkeit. Er brauchte nicht nach tragischen Wirkungen mühsam zu suchen und lief keine Gefahr, in der Wahl der Mittel fehl zu greifen. Es kam ihm nicht in den Sinn, bei seinen Zuschauern Empfindungen hervorzurufen, welche nicht die Tiefe seines eigenen Gemüths durchzittert hatten; es war ihm unmöglich, sich zu verstellen, zu übertreiben. Jene erschütternde und zugleich befreiende Wirkung des Mitleids und der Furcht, auf der das Wesen der Tragödie beruht, hatte er selber oft genug empfunden; er brauchte nur in das eigene Herz zu blicken, um zu sehen, welche Mittel dazu gehören, sie hervorzurufen. Und selbst so stellen wir die Sache zu äußerlich dar. Wenn ein Stoff, wie der zum Hamlet, zum Othello, zum Lear sich seiner bemächtigte, in seiner inneren Welt sich einen zeitweilig herrschenden Platz eroberte, so begann mit einer gewissen Nothwendigkeit ein Prozeß der Ausgleichung, der Angleichung dieses Stoffes an die Gesetze, welche jene innere Welt regelten. Die Umgestaltung der Begebenheiten, des Charakters, der Schicksale des Helden vollzog sich in rastloser Arbeit, jedoch dem Dichter zu einem großen Theil unbewußt, in Uebereinstimmung mit jenen Gesetzen, und in der dramatischen Conception entstand in unauflöslichem innerstem Zusammenhang die tragische Idee und der Plan zur tragischen Handlung.

Für Shakspere verstand es sich ganz von selbst, daß das tragische Leiden kein zufälliges sein darf, daß es durch eigene Thaten des Leidenden herbeigeführt sein muß; denn für ihn handelte es sich nicht um ein grausames Spiel, sondern um tiefsten Ernst. Es verstand sich ganz von selbst, daß der tragische Ausgang die Unlösbarkeit des vorangegangenen Conflikts voraussetzt. Die tragische Nothwendigkeit war im Codex seiner poetischen Logik ein Axiom, über das er vielleicht niemals reflektirt hat, das jedoch allen seinen Reflexionen zu Grunde lag. Nothwendiger Zusammenhang zwischen den Leiden des Helden und dem Conflikt, in den ihn seine Thaten mit den Mächten und Gesetzen der ihn umgebenden (unter Umständen auch der objektiven) Welt bringen. Nothwendiger Zusammenhang zwischen den Thaten des Helden und seiner innersten Natur, wie sie sich in der Berührung mit der Außenwelt, in der daraus für ihn hervorgehenden Lage entwickelt und gestaltet.

Unbewußt folgte Shakspere in seinen Tragödien denselben Grundgesetzen, nach denen die großen Tragiker des klassischen Alterthums ihre Werke geschaffen hatten. Diese Grundgesetze aber lassen der Individualität des Dichters und der Form, welche örtliche und zeitliche Bedingungen ihr aufprägen, einen weiten Spielraum, und mannigfache Arten der tragischen Gattung lassen sich denken. Die Shakspere'sche Tragödie trägt zunächst die Familienzüge seines Dramas, des englischen Dramas jener Zeit überhaupt: sie hat die breite

realistische Basis desselben, die Fülle in der Wiedergabe des wirklichen Lebens.

Jedes Kunstwerk kann nur einen Ausschnitt aus der Wirklichkeit, nur ein Stück Welt bieten, aber wenn alle großen Dichter es verstanden haben, solchem Fragment eine Rundung und eine ideelle Bedeutung zu geben, die es zu einem in sich vollendeten Ganzen, zu einer Art Mikrokosmos, einem Abbild der großen Welt gestalten, so sehen wir Shakspere überdies unablässig bemüht, die Grenzen seines Mikrokosmos möglichst zu erweitern.

Demselben Zweck dienen tausend kleine Kunstgriffe, mittelst deren er die Handlung seiner Scenen vor unserer Phantasie über den Umfang des thatsächlich Geschauten hinausdehnt, sie zeitlich in die Vergangenheit, räumlich hinter die Coulissen projizirt. Ich erinnere hier nur an Capulets Fest in Romeo und Julia, an die kurze Szene zwischen Capulets Dienern, welche dem Auftreten der Gäste vorhergeht, und uns durch die Aufregung und Unruhe, welche auf der Bühne herrscht, von der Realität des hinter der Scene vor sich gehenden Festmahls unmittelbar überzeugt; ferner an die kurze Unterredung zwischen Capulet und seinem Vetter, die in ihrer alltäglichen, so naturwahren Färbung uns den gegenwärtigen Moment als einer langen Zeitreihe im Leben der Anwesenden sich anfügend empfinden läßt; an die Erzählung der Amme aus Julias Kindheit — und wie vieles Aehnliche ließe sich nicht anführen. Ganz besonders gehört hierher die Kunst, womit Shakspere die Reden seiner neu auftretenden Personen, sei es im Monolog

oder im Dialog, immer so gestaltet, daß sie uns auf die ungezwungenste Weise mitten in die Sache versetzen, welche sie beschäftigt. In den Monologen ist die Absicht des Dichters manchmal mißverstanden worden; so z. B. bei Hamlets berühmtem: „Sein oder Nichtsein, das ist hier die Frage", wobei auch hervorragende Schauspieler vielfach unbeachtet lassen, daß die Worte, womit der Monolog anhebt, nicht den Beginn von Hamlets Selbstgespräch bilden, sondern das Resultat unmittelbar vorhergehender Erwägungen, deren verschwiegener Inhalt aus dem, was gesagt wird, mit Nothwendigkeit sich ergibt. Die Wirkung aller dieser und ähnlicher Kunstmittel ist die, daß ein Zweifel an der Wirklichkeit dessen, was wir sehen und hören, nicht in uns aufkommen kann. Handelt es sich um die Erzählung einer Begebenheit, der wir entweder nicht selbst beigewohnt haben oder an deren Wahrheit zu glauben, trotzdem wir ihr beigewohnt haben, uns schwer wird, so versäumt der Dichter, nie durch allerlei geringfügiges Detail, dessen sich die Erzähler erinnern, uns von der Realität der Sache zu überzeugen: gern auch dadurch, daß die Erzähler in derartigen Kleinigkeiten von einander abweichen. Hören wir, wie Hamlet diejenigen, die ihm von der Erscheinung des Geistes berichtet haben, über die Einzelheiten befragt:

Hamlet. Geharnischt, sagt ihr?
Alle. Geharnischt, gnäd'ger Herr.
Hamlet. Vom Wirbel bis zur Zeh?
Alle. Von Kopf zu Fuß.

Hamlet. So saht ihr sein Gesicht nicht?
Horatio. O ja doch, sein Visier war aufgezogen.
Hamlet. Nun, blickt' er finster?
Horatio. Eine Miene mehr
Des Leidens als des Zorns.
Hamlet. Blaß oder roth?
Horatio. Nein, äußerst blaß.
Hamlet. Sein Aug' auf euch geheftet?
Horatio. Ganz fest.
Hamlet. Ich wollt', ich wär dabei gewesen.
Horatio. Ihr hättet euch gewiß entsetzt.
Hamlet. Sehr glaublich.
Sehr glaublich. Blieb er lang?
Horatio. Derweil mit mäß'ger Eil
Man hundert zählen konnte.
Marcellus. Bernardo: Länger, länger.
Horatio. Nicht, da ichs sah.
Hamlet. Sein Bart war greis, nicht wahr?
Horatio. Wie ichs an ihm bei seinem Leben sah,
Ein schwärzlich Silbergrau.
Hamlet. Ich will heut wachen.
Vielleicht wirds wieder kommen.

Von größerer Bedeutung noch für den Grundcharakter der Shakspereschen Tragödie als das Angeführte war die Gewohnheit der damaligen Bühne, die Grenzen der dramatischen Handlung selbst weiter zu stecken, als dies bei den Alten üblich war, oder auch bei den anderen Nachahmern zu geschehen pflegt. Letztere stellen in der Regel nur die Krisis der Handlung wirklich dar; was vorausgegangen ist, gehört zu den Voraussetzungen, über die der Zuschauer auf dem Wege der Erzählung oder des Referats instruirt wird; die Engländer pflegten alles, was wesentlich zur

Verwickelung gehört, in die Darstellung selbst aufzunehmen.

Unerreicht ist in diesem Betracht die Kunst, mit der Shakspere einen weitschichtigen Stoff zusammenzuziehen, die dramatische Handlung zu verdichten pflegt; wie er es versteht, durch die einfachsten Mittel, dadurch daß er parallele Motive und Scenenreihen wechselweise einführt und am geeigneten Ort das Kommende vorbereitend andeutet, die Täuschung hervorzurufen, als ob auch diejenigen Theile der Action, die er mit wenigen Zügen skizzirt, uns mit der Fülle des Lebens ausgestattet entgegenträten. Wenige kurze Scenen, durch andere Scenen äußerlich getrennt, aber von compact innerm Zusammenhang, genügen, die Illusion einer reichen continuirlichen Handlung zu erregen. Dabei wird uns das Maß der Zeit völlig aus der Hand gewunden. Bei dem Studium der Zeitrechnung in Shaksperes Werken, womit die neuere englische Forschung sich besonders gerne befaßt, stellt es sich heraus, daß in einer Reihe seiner Dramen, vielleicht in der Mehrzahl, eine doppelte Zeitrechnung herrscht. Besonders deutlich tritt uns dies in König Lear entgegen. Verfolgen wir die Scenen, in denen der König auftritt, von dem Punkt an, wo Goneril ihm zum ersten Male rücksichtslos begegnet, bis zur Nacht, wo er obdachlos auf der Haide umherirrt, und berechnen wir die zwischen beiden Momenten verflossene Zeit, so ergibt sich, daß diese eine beschränkte Stundenzahl, höchstens ein paar Tage umfaßt. In derselben Zeit aber hat Cordelia in Frankreich bereits

von der schnöden Behandlung, die ihr Vater erfährt, Nachricht erhalten, sie hat Gelegenheit gefunden, Kent einen Brief zukommen zu lassen, ja französische Truppen sind bereits an der englischen Küste gelandet. Aber was verschlägt dies? Welcher Zuschauer, der Lears Geschicke mit stets wachsender Theilnahme verfolgt, wird daran denken, dem Dichter die Zeit, welche zur Entwicklung dieser Geschicke nöthig war, nachzurechnen? Shakspere wußte sehr gut, daß die Zeit eben nur an Gedanken und Erfahrungen gemessen wird.

Der reiche Inhalt dessen, was wir im Lear durchleben, verträgt sich recht wohl mit der Vorstellung, daß in derselben Zeit an anderen Orten gar Vieles sich ereignen mochte.

Kein Dichter hat die Beschaffenheit der Bühne, die ihm zur Verfügung stand, und der dramatischen Tradition, an die er anknüpfte, energischer für die höchsten Zwecke seiner Kunst auszubeuten verstanden als Shakspere. Die Idealität des Raums, welche die damalige englische Bühne charakterisirt, und die die Idealität der Zeit zum nothwendigen Correlat hat, die Fähigkeit des damaligen Dramas, eine ausgedehnte Handlung in ihrem ganzen Verlauf in sich aufzunehmen, gestatteten Shakspere, auch in der Tragödie dem inneren Triebe zu folgen, der ihn vor allem zu der psychologischen Seite seiner Aufgabe hinzog. Sie gestattete ihm, wie er es liebte, die Entwickelung einer Leidenschaft von ihren ersten Anfängen an bis zu ihrem Höhepunkte, ja nicht selten noch weiter zurückgreifend, den Boden, wo die Leidenschaft keimen

soll, darzustellen, sie gestattete ihm, einen Charakter in der Wechselwirkung von That und Erlebniß, von Thätigkeit und Lage sich vor unseren Augen entfalten zu lassen. Sie ermöglichte ihm so, in seinen Tragödien das Hauptgewicht auf die Darstellung jenes Zusammenhanges zu legen, der zwischen den Thaten und dem Charakter des tragischen Helden obwaltet, oder, was dasselbe heißt, der dramatischen Entfaltung seiner Charaktere den besten Theil seiner Kraft und seines Fleißes zuzuwenden.

Studieren wir Shaksperes Tragödien bis zum König Lear in ihrer chronologischen Ordnung, so sehen wir, wie der Dichter sich immer deutlicher seines eigentlichen Berufs, seiner eigentlichen Stärke bewußt wird, wie er in der Motivierung des tragischen Conflikts den Schwerpunkt immer entschiedener in die Seele seines Helden legt.

Mit Romeo und Julia haben wir uns in einem früheren Vortrag bereits beschäftigt. In dem höchst einfachen Conflikt dieser Tragödie spielen die antagonistischen Mächte der Außenwelt und die das Handeln der Hauptpersonen bestimmenden Mächte eine ebenbürtige Rolle, und die tragische Aufgabe erforderte an sich keinen besonderen Aufwand an Charakteristik, so viel Shakspere auch hier schon in psychologischer Feinheit geleistet hat.

In Julius Cäsar hat unser Interesse seinen Mittelpunkt in der idealen Gestalt des Brutus, dem verkörperten Bild männlicher Sinnesgröße, männlicher Ehre, voll reinsten Pflichtgefühls, voll Mäßigung und Selbstbeherrschung, voll Selbstverleugnung.

Brutus, dem nichts fehlt als der praktische Blick für die Menschen und Dinge dieser Welt.

Und die Tragik seines Geschicks liegt darin, daß er gerade in Folge seiner hohen Gesinnung den Einfluß von gewandteren, schärfer blickenden, aber sittlich tief unter ihm stehenden Menschen erfährt, daß er gerade in Folge seines Pflichtgefühls in die beängstigendste Collision der Pflichten gestürzt wird und wie aus Selbstverleugnung eine verhängnißvolle Entscheidung trifft; daß er aus Tugendsinn einem unerreichbaren Ziele nachstrebt und in der Verfolgung dieses Zieles Mittel anwendet, die seiner Natur widerstreben und ihn mit Schuld beladen, während sie zugleich erfolglos bleiben. Ein schmerzliches Schauspiel ist es, diesen edlen Stoiker den vulgären Irrthum aller Verschwörer theilen zu sehen. Erschütternd tönt das Et tu Brute? aus Cäsars Munde. Brutus zum Mörder geworden an seinem Wohlthäter. Und tief drückt uns die immer klarer werdende Erkenntniß nieder, daß dies Verbrechen umsonst geschehen ist. Brutus Dasein gestaltet sich zu einer Kette von Enttäuschungen. Statt Cäsars hat das Reich jetzt den Bürgerkrieg und ein neues Triumvirat, die Quelle neuer Bürgerkriege und neuer Tyrannei. Immer hoffnungsloser wird der Kampf des Idealisten mit der rauhen Wirklichkeit. Zu dem Schmerz über die Folgen seiner That, das Mißlingen seiner Pläne, den Niedergang der Republik, kommen Leiden anderer Art: seine Portia stirbt. Aber der Stoiker verbeißt seinen Schmerz, bezwingt sein Ge-

müth, harrt bis zuletzt aus in dem, was er für seine Pflicht hält. Und als schließlich Alles aus ist, freut er sich im Gedanken, daß er in seinem ganzen Leben nicht Einen fand, der ihm nicht getreu gewesen, und stürzt sich in sein Schwert mit dem Ruf:

Besänft'ge, Cäsar, dich!
Nicht halb so gern bracht' ich dich um als mich.

Obwohl aber Brutus die Hauptperson der Tragödie ist, führt diese nicht umsonst den Namen Julius Cäsar. Mächtiger als alle Personen des Stücks erweist sich die von Cäsar in die Welt gesetzte, von ihm repräsentirte Idee — gegen sie kämpfen Brutus und seine Freunde vergeblich an und gehen in diesem Kampf zu Grunde. Und um so klarer tritt die Bedeutung dieser Idee als solcher hervor, je weniger adäquat sie verkörpert erscheint. Genauer: sie verkörpert sich nicht sowohl in Cäsars Persönlichkeit, als in seiner Stellung, in seiner Macht, in dem Urtheil, der Stimmung, dem Charakter der Menge. Daher die Bedeutung der Volksscenen in dieser Tragödie, die zugleich eminent charakteristisch und dramatisch höchst belebt sind. Mag Shakspere gegen das äußere Costüm, ja im Einzelnen gegen Anschauung, Sitte der Römerzeit arge Verstöße sich zu Schulden kommen lassen, das eigentlich Typische der Zeit und Situation gibt er mit höchster historischer Wahrheit wieder.

Auch in Hamlet führt Shakspere uns einen Idealisten vor, der in eine seiner Art incongruente Umgebung gestellt ist und sich einer Aufgabe gegenüber sieht, der er nicht gewachsen ist, und an der er

zu Grunde geht. Auch hier handelt es sich um einen Königsmord. Brutus ermordet Cäsar, der ihm wie ein Vater gewesen war. Hamlet hat den Tod seines Vaters zu rächen. Beide glauben sich berufen, ihre Zeit, die aus den Fugen ist, wieder einzurichten. Aber Brutus hält seine unlösbare Aufgabe für möglich. Hamlet hat das Gefühl, daß er der seinigen, die sich ihm aufdrängt und in der er eine Pflicht erkennen muß, nicht gewachsen sei. Brutus irrt sich in seiner Annahme, wie er in der Wahl der Mittel fehlgeht. Hamlet sieht theoretisch viel klarer, aber da er sich nicht zum Entschluß aufschwingen kann, gelangt er auch gar nicht dazu, einen Plan zu entwerfen. Beide sind tief sittlich angelegte Naturen, zart gestimmte Gemüther. Brutus hat die Selbstbeherrschung und die Thatkraft, die Hamlet fehlt; Hamlet die tiefere Einsicht in den Zusammenhang der Dinge und in das eigene Gewissen, die Brutus abgeht.

In Julius Cäsar ist das zeitliche, historische Interesse noch mächtig neben dem allgemein menschlichen. In Hamlet ist das Problem in seiner universellsten Bedeutung ergriffen und mit einer für alle Zeit unerschöpflichen Tiefe dargestellt. Welche Erfahrungen aus Shaksperes Vergangenheit und aus der Gegenwart die Stimmung, aus der Hamlet geboren wurde, begründeten, welche Momente den Dichter veranlaßten, hier um so viel tiefer in die Abgründe seiner eigenen Seele hinabzusteigen, als er es je zuvor gethan, wird im großen Ganzen vielleicht auf ewig ein Geheimniß bleiben.

Und ein Geheimniß wird auch der Charakter des Hamlet und die eigentliche Intention des Dichters bis zu einem gewissen Grade bleiben. Hat auch Goethe in Wilhelm Meister uns den Schlüssel zur Lösung des Problems gereicht, so scheint es doch, als ob wir seit ihm nicht viel weiter in das Innere des Heiligthums vorgedrungen sind. Es ist selbstverständlich nicht meine Absicht, den vorhandenen zahllosen Hamletkommentaren, die alle ihre starke Seite in der Kritik und ihre schwache Seite in der positiven Aufstellung haben, in aller Geschwindigkeit einen neuen hinzuzufügen. Nur dies gestatte ich mir als meine feste Ueberzeugung auszusprechen, daß die Goethe'sche Darlegung des Hamletproblems, so vieles sie auch im Dunkeln läßt, doch die Grenzen richtig gezogen hat, innerhalb deren der Schwerpunkt des Problems liegt. Wenn Goethe in Bezug auf Hamlet und seine Aufgabe sagt: Das Unmögliche wird von ihm gefordert, nicht das Unmögliche an sich, sondern das, was ihm unmöglich ist — so ist die zarte Linie, welche die Forschung einzuhalten hat, und von der sie so gerne abweicht, möglichst genau vorgezeichnet. Im Hinblick auf neuere Deutungen, wie die Werders, welcher das entscheidende Moment des tragischen Conflikts in den sachlichen Schwierigkeiten von Hamlets Aufgabe erblickt und meint: es handle sich darum, zugleich den Mörder und Usurpator Claudius zu strafen und den über allen berechtigten Zweifel erhabenen, juristisch ausreichenden Beweis seiner Schuld vor der Welt zu liefern — in Bezug auf diese

und ähnliche Deutungen bemerke ich bloß, daß Shakspere offenbar an so etwas nicht gedacht hat, weil er jede sich darbietende Gelegenheit, eine derartige Intention auszusprechen, hartnäckig verschmäht. An keiner Stelle zeigt er uns Hamlet mit einer wirklichen Prüfung seiner Aufgabe beschäftigt, mit einer Erörterung ihres eigentlichen Inhalts, ihrer Tragweite, der ihm zu Gebote stehenden Mittel, sie zu lösen, der in der Sache liegenden Schwierigkeiten. Nun halte. ich aber unter allen Umständen an dem Grundsatz fest, daß es nicht die richtige Methode ist, Dinge, die Shakspere absichtlich oder unabsichtlich im Dunkeln läßt, nicht nur ans Licht zu ziehen, sondern geradezu mikroskopisch zu analysiren und zum Ausgangspunkt der Untersuchung zu machen. Das, worauf es ihm ankommt, pflegt Shakspere deutlich genug auszusprechen; was er zu sagen unterläßt, kann ihm das Wesentliche nicht gewesen sein, und soll es daher auch für uns nicht sein.

Der Schwerpunkt des Hamletproblems muß daher allerdings im Charakter des Helden liegen, wie er durch die ungeheuren Ereignisse, welche der dramatischen Handlung vorhergehen, sich gestaltet hat und seiner Aufgabe gegenüber sich vor unseren Augen weiter entwickelt. Dieser Charakter aber ist, obwohl durchsichtig, so tief, daß noch Niemand ihm auf den Grund geblickt hat.

Hamlet bleibt ein Geheimniß, aber dadurch unwiderstehlich anziehend, daß man fühlt, es sei kein künstlich erdachtes, sondern ein in der Natur der Dinge begründetes Geheimniß. Man empfindet die

innere Wahrheit dieses Charakters, auch wenn man daran verzweifelt, ihn je erschöpfend zu deuten. Und vor Allem: man empfindet das allgemein Giltige, Typische in Hamlets Erscheinung. So wie er oder doch ähnlich haben wir alle einmal gedacht und empfunden, gehandelt oder vielmehr nicht gehandelt. Ein innerer Conflict von höchst universeller Bedeutung ist hier mit unübertroffener Wahrheit und in realistisch detaillirtester Ausführung dargestellt. Darin liegt der Reiz des Hamlet unter Shaksperes großen Tragödien. Othello, Macbeth, Lear sind nicht weniger tief, nicht weniger groß gedacht, nicht weniger dramatisch — ja in diesen Dingen sind sie zum Theil Hamlet überlegen. Aber eine so ins Einzelne ausgeführte psychologische Schilderung, eine solche Fülle der Natur abgelauschter Züge, eine solche Fülle von Zügen zugleich, die uns zwingen, in die Tiefe des eigenen Gemüths hinabzusteigen, finden wir nur in Hamlet. Der höchste Realismus, ja Naturalismus erreicht hier die höchste poetische Wirkung — freilich nur deßhalb, weil es der dem ideellsten Gegenstand zugewandte Realismus eines Shakspere ist, der seinen Hamlet reicher als irgend einen Helden vor ihm und nach ihm mit den im Abgrund seiner eigenen Seele verborgenen Schätzen ausstattete.

Der Othello gehört zu den Tragödien, in denen der Held während der ersten Hälfte des Dramas bis zum Höhepunkt eine mehr passive Rolle spielt, wie das in einer Tragödie der Eifersucht gar nicht anders sein kann. Aber um so entschiedener ist es seine eigene That, welche den Boden bereitet, in dem seine

Eifersucht keimen kann: die Entführung der Desdemona; um so entschiedener seine eigene That, welche die tragische Katastrophe herbeiführt; und was ihn zu dieser letzten That zwingt, ist die ausschließliche Gewalt einer herrschenden Leidenschaft, und zwar der furchtbarsten, seine Seele mit rasender Tyrannei zerrüttenden Leidenschaft! Und übersehen wir nicht, wie der Knotenpunkt des dramatischen Conflikts hier durchaus im Charakter des Helden liegt. Die Einwirkung, die von außen kam, beschränkte sich auf die freilich mit teuflischer Schlauheit angelegte Intrigue Jagos: etwas mehr Menschenkenntniß, etwas mehr Scharfblick, etwas kaltes Blut, und Othello hätte das Netz, das sich um ihn zusammenzieht, zerrissen. Beachten wir hier auch, daß Shakspere vielfach, und zwar gerade in seinen gewaltigsten Tragödien, die tragische Leidenschaft, die nothwendig aus der Natur des Helden entspringt, doch wieder in entschiedenen Gegensatz zu dieser Natur treten läßt. Othellos Eifersucht, sein unbegründeter Verdacht erklärt sich nicht bloß etwa aus einer gewissen geistigen Beschränktheit, sondern wesentlich aus seiner offenen, edelmüthigen, vertrauensvollen Natur. Weil er selber keine Verstellung kennt, glaubt er an keine Verstellung bei Jago. Und gerade weil die in ihm erregte Leidenschaft seiner Natur entgegengesetzt ist, vermag sie diese furchtbare zerstörende Wirkung auf dieselbe zu üben.

Dieselbe Beobachtung machen wir an Macbeth. In diesem Drama stellte Shakspere sich eines der schwierigsten Probleme, die ein tragischer Dichter je zu

lösen hatte. Bis dahin waren seine tragischen Helden von der Art gewesen, daß jeder, wie später Lear es thut, von sich sagen konnte:

„I am a man, more sinn'd against, than sinning"
Ich bin ein Mensch, an dem man mehr gesündigt, als er sündigte.

Von Macbeth, dem Königsmörder, dem Kronenräuber, dem blutigen Tyrannen gilt dies nicht. Wie konnte Shakspere es wagen, eine Gestalt wie die des Macbeth zum Helden einer Tragödie zu machen? Wie gelang es ihm, für diesen Helden die Theilnahme, das innige Mitgefühl des Zuschauers zu erregen? Bewunderungswürdig ist die große Art, mit der Shakspere alle äußerlichen Hülfsmittel, alle kleinlichen Kunstgriffe verschmäht, das Problem auf seine einfachste, schwerste, tiefste Form zurückführt und in der Tiefe löst. Er unterdrückt jeden in seiner Quelle vorgefundenen Zug, der Macbeths That, jene verhängnißvolle That, aus der alle anderen fließen, die Ermordung Duncans an sich zu beschönigen, zu entschuldigen vermocht hätte. Und dies thut er nicht etwa bloß stillschweigend in der Art, wie er die Personen der Handlung und ihre Beziehungen darstellt. Nein, mit klaren Worten sagt er uns, daß Duncan der mildeste, gerechteste Fürst war, der Macbeth mit Ehren überhäuft hat, der ihn zum Zeichen seiner Gunst in seinem Schlosse besucht und dort vertrauensvoll unter seinem Dache schläft; er sagt uns ausdrücklich, daß Alles ihn von seiner That abzuschrecken scheint, daß nichts ihn zu ihr treibt, als allein sein Ehrgeiz. Das sagt er uns — und zwar durch Macbeths Mund. Macbeth

klagt sich selber vor uns an; er stellt das tragische Problem in seiner ganzen furchtbaren Klarheit hin — und eben damit ist die Lösung schon gegeben. Denn daraus, daß Macbeth sich vor der That anklagt, nichts thut, um sich vor sich selber zu entschuldigen, von Qual und Schrecken erfüllt den Dolch zieht und den Weg zu Duncans Schlafgemach einschlägt — sehen wir, daß er keine kalte Mördernatur, sondern das Opfer einer gewaltigen Leidenschaft ist, die seine lebhafte Phantasie ganz erfüllt und ihm düstere Bilder vorgaukelt, grauenhafter als die Wirklichkeit, ihn in einem Zauberbann hält, dem er durch seine That zu entgehen sucht. Und diese Leidenschaft, der Ehrgeiz, entspringend aus dem berechtigten Selbstgefühl dieser Heldennatur, ja dieser wahrhaft königlichen Natur — wenn Macbeth im Purpur geboren wäre — angefacht durch das Orakel der Hexen, genährt durch den Einfluß seines Weibes, entwickelt sich zu einer Höhe und äußert sich in einer Art, die seiner Heldennatur schnurstracks entgegengesetzt ist und sie in ihrem tiefsten Grunde zerstört.

Großartig und erschütternd äußert sich die Naivetät, womit Shakspere seinen Helden ausgestattet hat, in den Worten, die Macbeth nach der Erscheinung Banquos ausspricht:

Auch sonst vergoß man Blut, in alter Zeit,
Eh' milde Sitte einigte die Welt:
Ja, und selbst dann oft ward ein Mord vollbracht,
Zu grausig für das Ohr; es gab 'ne Zeit,
Wo Menschen starben, war ihr Hirn verspritzt,

Und dann war's aus; doch jetzt erstehn sie wieder,
Mit zwanzig Todeswunden an dem Haupte,
Und drängen uns vom Sitz: das ist zum Staunen,
Mehr als ein solcher Mord.

In König Lear stellt Shakspere uns eine eigenthümliche Mischung von Kraft und Schwäche, von Heldenthum und kindlicher Hülflosigkeit, von männlicher Leidenschaft und kindischem Eigensinn dar in jenem königlichen Greise, der zu spät die harte Schule des Lebens durchmachen muß, zu spät die Zerstörung seiner Illusion durch die rauhe Wirklichkeit erlebt und darüber dem Wahnsinn verfällt. Nichts kann tragischer sein als das Geschick dieses Königs, der an unbedingten Gehorsam so gewohnt, daß Widerspruch ihn außer sich bringt, trotzdem die Macht aus den Händen gibt, unter seine Kinder — und solche Kinder! — sein Reich vertheilt und dabei glaubt, sein Ansehen bis zu seinem Tode ungeschmälert sich erhalten zu können; als dieser Mann, der so unendlich liebebedürftig ist und doch die wahre Liebe nie gekannt hat, der sie erst kennen lernt, nachdem er aus Zorn über eine seiner Eigenliebe gewordene Enttäuschung das Wesen, das ihm unentbehrlich ist, seine Cordelia von sich gestoßen hat und an seinen beiden andern Töchtern erfährt, was kindlicher Undank, unnatürliche Selbstsucht bedeutet; der die Welt, die ihn umgibt, in ihrer wahren Gestalt, in ihrer ganzen Verworfenheit erst erkennen lernt im Augenblick, wo sein eigenes Gemüthsleben sich zu verfinstern beginnt. So wandelt Lear, mit dessen Seele die

äußere Natur in ihrer wechselnden Stimmung im Bunde zu stehen scheint, durch die Nacht — eine physische, geistige, moralische Nacht, nur von furchtbaren Blitzen erhellt — bis er das Licht wieder findet in den Armen seiner Cordelia. Doch nur kurze Zeit währt dieses wiedergefundene Glück, da erlischt das Licht von neuem, ein entsetzliches Verhängniß entreißt ihm seine Tochter, und in der äußersten Verzweiflung eines fruchtlosen Jammerns haucht Lear selber das Leben aus. Und als Parallele zu Lear stellt Shakspere uns jenen Gloster dar, der in blinder Leidenschaft gesündigt hat und dem die gerechten Götter aus seinen Lüsten das Werkzeug, ihn zu geißeln, erschaffen haben, der von der teuflischen Arglist seines Bastardsohnes Edmund sich umgarnen läßt und seinen ehelichen Sohn, den edlen Edgar, von sich stößt; der wie Lear sein Unrecht erst einsehen lernt, als es zu spät ist; der infolge des von Edmund geübten Verraths seines Augenlichts beraubt wird und nun auch der geistigen Nacht anheim fällt und, an der ewigen Gerechtigkeit verzweifelnd, sich den Tod geben will, doch unter der zarten, klugen Führung des verstoßenen Edgar die Pflicht der Duldung, der demüthigen Unterordnung unter die höhere Macht lernt und den Glauben an Götter und Menschheit wiedergewinnt.

König Lear ist, als Ganzes genommen, das gewaltigste Werk, das Shakspere geschaffen. Es ist unter seinen Tragödien nicht nur die tragischste, sondern zugleich diejenige, in der seine Gestaltungskraft, seine Kunst, dramatisch zu condensiren, ihre höchsten

Triumphe feiert. In keinem seiner anderen Werke finden wir eine solche Fülle bedeutender Charaktere und Begebenheiten zusammengedrängt wie hier. Und wie hat der Dichter alle seine Motive zu verflechten und die Mannigfaltigkeit innerlich und äußerlich zu einem einheitlichen Ganzen zu gliedern gewußt! Und wie steht die Ausführung von Anfang bis zu Ende auf der Höhe der Conception! Wie bleibt die Sprachgewalt des Dichters hier jeder Lage und jeder Stimmung gewachsen!

Nichts Anderes gibt es, was uns so bis ins innerste Mark zu erschüttern vermöchte, als jene Scene, wo der alte, dem Wahnsinn verfallende König, auf öder Haide der Gewalt der Elemente preisgegeben, diesen Elementen Trotz bietet und ihre Rache heraufbeschwört gegen die undankbare, sündige Menschheit, die sein Fluch im Keime zerstören möchte. Ich sage, es gibt nichts so Erschütterndes wie diese Scene, es sei denn die andere Scene, wo die bis an die äußersten Grenzen gelangte tragische Spannung sich beim Wiedersehen zwischen Lear und Cordelia in Thränen löst.

Lear ist unter allen Shakspere'schen Tragödien auch die tiefste. In keinem anderen Werk stellt der Dichter das große Welträthsel in so erhabener Symbolik, mit so rücksichtsloser Wahrheit dar. Die Welt, in die er uns hineinführt, wird von wilder Leidenschaft, roher Lust, kalt berechnendem Egoismus bewegt. In den Geschicken ihrer Bewohner zeigt sich deutlich die Hand der Nemesis: die Bösen fallen ein Opfer ihrer eigenen Verbrechen; aber offenbart sich

nicht auch das Walten einer liebevollen Vorsehung — in den Schicksalen Lears und vor allem in dem Loose Cordelias? Oder erhalten wir doch vielmehr den Eindruck, dem Gloster Worte leiht, wo er sagt: was Fliegen sind muthwill'gen Knaben, das sind wir den Göttern; sie tödten uns zum Spaß? — Der Dichter leugnet die Vorsehung nicht; ja er glaubt an eine göttliche Weltregierung, aber er bescheidet sich, das Geheimniß, in das sie sich hüllt, in Demuth zu verehren. Er schildert die Welt wie er sie schaut, und sie erscheint ihm finster — aber gerade in der Nacht werden die himmlischen Sterne sichtbar.

Wahrlich nur das Elend erfährt noch Wunder, sagt Kent — das Wunder besteht aber darin, daß gerade im Elend die menschliche Tüchtigkeit sich entwickelt, daß aus dem Sumpfe allgemeiner Lasterhaftigkeit die Tugend wie eine liebliche Lilie emporsprießt. Gloster lernt erst in seinem Elend den eigentlichen Werth des Menschen und des Lebens kennen, und Lear erfährt erst da, was Liebe heißt. — Der Optimismus, den der Dichter selbst in Lear nicht verleugnet, ist rein ethischer Art, er appellirt an unser Gewissen. Mit lauter Stimme predigt er die Pflicht des ergebenen Duldens, des männlichen Ausharrens, des kräftig sittlichen Handelns; er läßt es uns empfinden, wie das Gute an sich ohne alle Rücksicht auf äußeren Erfolg etwas höchst Reales, über alles Erstrebenswerthes sei, er richtet unseren Glauben an die Tugend und unseren Muth zur Tugend auf, an Gestalten wie der des treuen Kent und vor

allem an der lieblich erhabenen Gestalt seiner Cordelia — er belebt unsere Hoffnung auf den endlichen Sieg des Guten in dieser Welt durch die Geschicke seines Edgar.

Das Weltbild, das Shakspere uns vorhält, zeigt eine andere Beleuchtung in der Tragödie als in der Komödie, aber dort verleugnet es so wenig wie hier den tief religiösen Sinn des Künstlers — eine Religiosität, deren Wurzel und Kern in seinem sittlichen Gefühl ruht, und die es daher nicht nöthig hat, vor unliebsamen Thatsachen das Auge zu verschließen. Shakspere liebt das Leben und ist von seinem hohen Werth durchdrungen; aber doch ist er wie Schiller überzeugt, daß das Leben der Güter höchstes nicht ist, und er weiß, daß man Niemand vor seinem Tode glücklich preisen darf. Das Beste auf Erden ist ihm opfermuthige, werkthätige Liebe; und er ahnt, daß es die ewige Liebe ist, welche das Weltall durchdringt und beseelt.

Mit diesen ernsten Betrachtungen, stimmend zu dem Ernst der Zeit, die wir durchleben, lassen Sie mich die Reihe dieser Vorträge beschließen, die Sie mit solcher Geduld und wohlthuender Theilnahme anzuhören die Güte hatten. Ich würde mich glücklich schätzen, wenn ich sagen dürfte, daß es mir gelungen den großen Dichter, von dem ich geredet habe, Ihrem Verständniß und vor allem Ihrem Herzen etwas näher zu bringen.

Nachweis der besprochenen Werke.

(Die Ziffern geben die Seitenzahlen an.)

Antonius und Cleopatra 59.
Cäsar, s. Julius Cäsar.
Coriolan 58.
Cymbeline 41, 63, 65, 117.
Dreikönigs-Abend, s. Was ihr wollt.
Ende gut, alles gut 57, 58.
Hamlet 36, 40, 41, 56, 141, 147—151.
Heinrich IV. 39, 45, 103, 126.
Heinrich V. 53.
Heinrich VI. 51.
Heinrich VIII. 66.
Historien 99 ff., 102, 103.
König Johann 53.
Julius Cäsar 35, 36, 41, 56, 145—147.
Kaufmann von Venedig 8, 53, 56, 119 ff.
Komödie der Irrungen 36, 48, 66, 80, 105, 114.
Lear 57, 59, 65, 143, 155 bis 159.
Lucretia 52, 70 f.
Macbeth 39, 40, 41, 43, 45, 57, 59, 152—155.
Maß für Maß 57, 58, 127.
Othello 36, 41, 57, 65, 151, 152.
Perikles von Tyrus 62, 117.
Richard II. 53.
Richard III. 51, 103, 119.
Romeo und Julia 84 ff, 137, 140, 145.
Sommernachtstraum 36, 51, 66, 126 f.
Sonette 50, 69.
Sturm 63, 65, 117.
Timon von Athen 61.
Titus Andronicus 46, 136.
Troilus und Cressida 60 f.
Venus und Adonis 52, 70.
Verlorene Liebesmühe 48, 79, 81, 105, 106, 126.
Veroneser 49, 137.
Viel Lärm um Nichts 54.
Was ihr wollt 54, 65, 83.
Lustige Weiber v. Windsor 39, 54, 106.
Wie es Euch gefällt 54, 65, 81.
Der Widerspänstigen Zähmung 53, 106.
Wintermärchen 36, 41, 63, 65, 117.

Druckerei d. „Straßb. N. N.", vorm. H. L. Kayser.

AUS DEM VERLAG
VON
KARL J. TRÜBNER IN STRASSBURG.

Geschichte
der
Englischen Litteratur
von
Bernhard ten Brink.

Erster Band: **Bis zu Wiclifs Auftreten.**
8°. VIII. 470 S. 1877. M. 8.—, geb. M. 10.—.

Inhalt: I. Buch. **Vor der Eroberung.** II. Buch. **Die Uebergangszeit.** III. Buch. **Von Lewes bis Crecy.** IV. Buch. **Vorspiel der Reformation und der Renaissance.**

Zweiter Band: **Bis zur Reformation.**
Herausgegeben von **Alois Brandl.**
8°. XV. u. 658 S. 1893. M. 13.—, geb. M. 15.—.

Inhalt: IV. Buch. **Vorspiel der Reformation und der Renaissance** (Fortsetzung). V. Buch. **Lancaster und York.** VI. Buch. **Die Renaissance bis zu Surrey's Tod.**
Daraus einzeln: Die soeben (Februar 1893) erschienene 2. Hälfte.
8°. XV u. S. 353—658. 1893. M. 6.50.

„Die Fortsetzung zeigt alle die glänzenden Eigenschaften des ersten Bandes nach meiner Ansicht noch in erhöhtem Masse: gründliche Gelehrsamkeit, weiten Blick, eindringenden Scharfsinn, feines ästhetisches Gefühl und geschmackvolle Darstellung."

Berlin. *Julius Zupitza,*
Deutsche Litteraturzeitung 1889, Nr. 19.

Die Bearbeitung der zwei weiteren Bände hat Herr Professor Dr. Alois Brandl übernommen.

Weitere Werke von Bernh. ten Brink:

Chaucer. Studien zur Geschichte seiner Entwicklung und zur Chronologie seiner Schriften. I. Teil. 8°. 222 S. 1870. M. 4.—

Dauer und Klang. Ein Beitrag zur Geschichte der Vokalquantität im Altfranzösischen. kl.8° V. 54 S. 1879. M. 1.20

Beowulf. Untersuchungen. 8°. VIII u. 247 S. 1888. (Quellen und Forschungen. Heft LXII.) M. 6.—

Brandl, Alois (Prof. a. d. Univ. Straßburg), **Samuel Taylor Coleridge und die englische Romantik.** 8°. XII u. 437 S. 1886. M. 7.—, geb. M. 8.—

Inhalt: I. Kap. Kinder- und Knabenjahre (1772—90). — II. Kap. Auf der Universität (1791—94). — III. Kap. Pantisokratie. Bristol (1795—96). — IV. Kap. In Nether Stowey. Wordsworth (Novemb. 1796 bis September 1798). — V. Kap. Die deutsche Reise. Wallenstein (Sept. 1798 bis April 1800). — VI. Kap. An den Seen. Krank und unstät (Sommer 1800 bis Herbst 1810). — VII. Kap. In Hammersmith und Calne. Aesthetische Hauptleistungen (Herbst 1810 bis Frühjahr 1816).

Elze, Karl (Prof. a. d. Univ. Halle a. S.), **Lord Byron.** Dritte verbesserte Auflage. gr. 8°. VI u. 516 S. 1886. M. 7.50, geb. M. 9 —

Inhalt: I. Familie und Kindheit. — II. Schule und Universität. — III. Newstead Abbey. — IV. Die Pilgerfahrt. — V. London. — VI. Die Ehe. — VII. Die Schweiz und Venedig. — VIII. Ravenna, Pisa, Genua. — IX. Griechenland. — X. Zur Charakteristik. — XI. Byron's Stellung in der Litteratur. — XII. Nachträge und Abschlüsse. — Anhänge: I. Der Prozeß gegen William Lord Byron. — II. Die Fugitive Pieces. — III. Mrs. Spencer Smith. — IV. Charakteristik von der Gräfin Albrizzi. — V. Die Vernichtung der Memoiren.

Druskowitz, H., Percy Bysshe Shelley. 8°. XII u. 387 S. 1884. M. 6.—

— — **Drei englische Dichterinnen.** Johanna Baillie. — Elisabeth Barret Browning. — George Eliot. Essays. 8°. 244 S. 1885. M. 4.—

Schipper, J. (Prof. a. d. k. k. Univ. in Wien), **William Dunbar.** Sein Leben und seine Gedichte in Analysen und ausgewählten Uebersetzungen nebst einem Abriß der altschottischen Poesie. Ein Beitrag zur schottisch-englischen Litteratur- und Kulturgeschichte. 8°. XVIII u. 412 S. 1884. M. 7.—, geb. M. 8.—

Englische Alexiuslegenden aus dem XIV. und XV. Jahrhundert. Herausgegeben von J. Schipper. I.: Version 1. 8°. 107 S. 1877. (Quellen und Forschungen. XX.) M. 2.50

Blaum, Rud., Englische Grammatik und Übungsbuch für höhere Schulen. 1. Abt. Grammatik. 2. Abt. Übungsbuch. 2. verbesserte Auflage. 8°. X, 200 S. 1882. brosch. M. 1.80, geb. M. 2.—

Bülbring, K. D., Geschichte der Ablaute der starken Zeitwörter innerhalb des Südenglischen. 8°. 140 S. 1889. (Quellen u. Forschungen, Heft LXIII.) M. 3.50

Geoffrey Chaucers Werke, übersetzt von A. von Düring.

I. Band: Das Haus der Fama. Die Legende von guten Weibern. Das Parlament der Vögel. VIII u. 338 S. 1883. brosch. M. 3.—, geb. M. 5.—

II. Band: Die Canterbury-Erzählungen I. Tl. (ungekürzt.) XII u. 409 S. 1885. brosch. M. 3.—, geb. M. 5.—

III. Band: Die Canterbury-Erzählungen II. Tl. (ungekürzt.) 483 S. 1886. brosch. M. 5.—, geb. M. 7.—

Foster, T. Gregory, Judith. Studies in metre, language and style. With a view to determining the date of this old-english fragment and the home of its author. 8°. X u. 103 S. 1892. (Quellen und Forschungen LXXI.) M. 3.—

Ungedruckte Anglo-normannische Geschichtsquellen, herausgegeben von F. Liebermann. 8°. VI u. 359 S. 1879. M. 7.—

Heinzel, R., Ueber den Stil der altgermanischen Poesie. 8°. 51 S. 1875. (Quellen und Forschungen. X.) M. 1.60

Hiebslac. O'Clarus, Englische Sprachschnitzer. Gebrauch lächerlicher, anstößiger, oft unanständiger Worte und Redensarten von Seiten englisch sprechender Deutscher.

Zur Belehrung Erwachsener. Ein humoristischer Vortrag gehalten im Londoner deutschen Athenäum. Mit einem Anhang über deutsche Familiennamen in England, Verhaltungsregeln in englischer Gesellschaft, Titel, Anrede, Briefadressen, englische Abkürzungen. Dritte vermehrte Auflage. 8°. X u. 155 S. 1886. M. 2.—

Karsten, Joh., Oliver Goldsmith. Ein Gesammtbild seines Lebens und seiner Werke. 8°. IV u. 116 S. 1873. M. 3.—

(Enthält u. A. sämmtliche kleineren Gedichte Goldsmiths, viele davon zum erstenmal in deutscher Übertragung.)

Katterfeld, A., Roger Ascham, sein Leben und seine Werke. Mit besonderer Berücksichtigung seiner Berichte über Deutschland aus den Jahren 1550—1553. 8°. XI, 369 S. 1880. M. 8.—

King-Horn, Das Lied vom King-Horn. Mit Einleitung, Anmerkungen und Glossar herausgegeben von Dr. Wissmann. 8°. XXII u. 155 S. 1881. (Quellen und Forschungen XLV.) M. 3.—

König, Goswin, Der Vers in Shakespeares Dramen. 8°. VIII u. 138 S. 1888. (Quellen und Forschungen. Heft LXI.) M. 3.50

Koeppel, Emil, Studien zur Geschichte der italienischen Novelle in der englischen Litteratur des XVI. Jahrhunderts. 8°. IV u. 100 S. 1892. (Quellen und Forschungen LXX.) M. 2.50

Laurence Minots Lieder. Mit grammatisch-metrischer Einleitung von Wilh. Scholle. 8°. XLVII u. 45 S. 1884. (Quellen und Forschungen, Heft LII.) M. 2.—

Pogatscher, Al., Zur Lautlehre der griechischen, latein. und roman. Lehnworte im Altenglischen. 8°. XII u. 220 S. 1888. (Quellen und Forschungen. Heft LXIV.) M. 5.—

Schaffner, A., Lord Byrons Cain und seine Quellen. 8°. 48 S. 1880. M. 1.—

Schaible, K. H., Geschichte der Deutschen in England von den ersten germanischen Ansiedlungen in Britannien bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. 8°. XVIII u. 483 S. 1885. M. 9.—

Wissmann, Theodor, King Horn. Untersuchungen zur mittelenglischen Sprach- und Litteraturgeschichte. 8°. 124 S. 1876. (Quellen u. Forsch. XVI.) M. 3.—

Verlag von KARL J. TRÜBNER in Strassburg.

Geschichte
der
Italienischen Literatur
von
Adolf Gaspary.

Erster Band: Die italienische Literatur im Mittelalter.

8°. 550 S. 1885. M. 9., geb. M. 11.—.

Inhalt: Einleitung. — Die Sicilianische Dichterschule. — Fortsetzung der lyrischen Dichtung in Mittelitalien. — Guido Guinicelli von Bologna. — Die französ. Ritterdichtung in Oberitalien. — Religiöse und moralische Poesie in Oberitalien. — Die religiöse Lyrik in Umbrien. — Die Prosa im 13. Jahrh. — Die allegorisch-didaktische Dichtung und die philosoph. Lyrik der neuen florentinischen Schule. — Dante. — Die Comödie. — Das 14. Jahrhundert. — Petrarca. — Petrarca's Canzoniere. — Anhang bibliographischer u. kritischer Bemerkungen. — Register.

Zweiter Band:

Die italienische Literatur der Renaissancezeit.

8°. 704 S. 1888. M. 12.—, geb. M. 14.—.

Inhalt: Boccaccio. — Die Epigonen der großen Florentiner. — Die Humanisten des 15. Jahrhunderts. — Die Vulgärsprache im 15. Jahrh. und ihre Literatur. — Poliziano und Lorenzo dé Medici. — Die Ritterdichtung. Pulci und Bojardo. — Neapel. — Pontano und Sannazaro. — Machiavelli und Guicciardini. — Bembo. — Ariosto. — Castiglione. — Pietro Aretino. — Die Lyrik im 16. Jahrhundert. — Das Heldengedicht im 16. Jahrhundert. — Die Tragödie. — Die Comödie. — Anhang bibliographischer u. kritischer Bemerkungen.

Verlag von KARL J. TRÜBNER in Strassburg.

Etymologisches Wörterbuch

der deutschen Sprache

von

Friedrich Kluge,

ord. Professor der deutschen Sprache an der Universität Jena.

Fünfte verbesserte und stark vermehrte Auflage.

Lex.-8° in 10 Lieferungen zu je M. 1.—.

Bis jetzt erschienen 4 Lieferungen.

Die **Verbesserungen** der neuen Auflage bestehen in der Verwertung der neuesten Forschungsergebnisse auf dem Gebiete der germanischen Etymologie; die **Vermehrungen** in der Aufnahme einer grossen Anzahl solcher Fremdwörter, welche seit dem 16. Jahrh. aufgekommen sind, und seitdem einen unzweifelhaften Bestandteil der deutschen Sprache ausmachen. In den meisten Fällen ist es dem Verfasser gelungen genau festzustellen, wann und auf welchem Wege das einzelne Fremdwort in unsere Sprache eingedrungen und damit Nachweisungen zu bieten, welche ausser dem sprachlichen, ein hohes culturgeschichtliches Interesse beanspruchen.

Von Luther bis Lessing.

Sprachgeschichtliche Aufsätze

von

Friedrich Kluge,

Professor an der Universität Jena.

Zweite, durchgesehene Auflage.

Inhalt: Kirchensprache und Volkssprache. — Maximilian und seine Kanzlei. — Luther und die deutsche Sprache. — Schriftsteller und Buchdrucker. — Schriftsprache und Mundart in der Schweiz. — Oberdeutscher und mitteldeutscher Wortschatz — Niederdeutsch und Hochdeutsch. — Latein und Humanismus. — Oberdeutschland und die Katholiken.

8°. XII u. 150 S. mit einem Kärtchen. 1888.

Preis **M. 2.50.** — gebunden **M. 3.50.**

Verlag von KARL J. TRÜBNER in Strassburg.

Zeiten, Völker und Menschen

von

Karl Hillebrand.

7 Bände 11. 8°. Preis pro Band (statt M. 6.—) M. 4.—, geb. M. 5.—.

Bd. I. Frankreich und die Franzosen.

3. stark vermehrte Auflage mit einem Nachrufe von Heinrich Homberger. 8°. XX. 396 S. 1886.

Inhalt: Vorrede zur 2. und 3. Auflage. — Einleitendes. — **Die Gesellschaft und Litteratur. — Politisches Leben.**

Bd. II. Wälsches und Deutsches.

8°. XIV u. 458 S. 1892.

Inhalt: Vorwort. — I. **Zur Renaissance.** — II. **Zeitgenössisches aus Italien.** — III. **Französisches.** — IV. **Aus dem zünftigen Schriftthum Deutschlands.** — V. **Aus dem unzünftigen Schriftthum Deutschlands.**

Bd. III. Aus und über England.

8°. VIII u. 408 S. 1892.

Inhalt: Vorbemerkung. — I. **Briefe aus England.** — II. **Französische Studien englischer Zeitgenossen.** — III. **Zur Litteratur und Sittengeschichte des achtzehnten Jahrhunderts.**

Bd. IV. Profile. 2. Ausgabe. 8°. VIII u. 376 S. 1886.

Bd. V. Aus dem Jahrhundert der Revolution.

2. Ausgabe. 8°. VIII. 366 S. 1886.

Bd. VI. Zeitgenossen und Zeitgenössisches.

2. Ausgabe. 8°. VIII. 400 S. 1886.

Bd. VII. Culturgeschichtliches. 8°. XII. 335 S. Mit dem Bildniß des Verfassers in Holzschnitt. 1885.

Zwölf Briefe eines ästhetischen Ketzers

von

Karl Hillebrand.

8°. IV u. 118 S. 1874. geh. M. 2.—, geb. M. 3.—.

Die Verlagshandlung ergreift die Gelegenheit der Erwerbung von Hillebrands Werken, um durch Ermässigung des Ladenpreises von Mk. 6.— auf Mk. 4.— pro Band deren Verbreitung ihrerseits nach Kräften zu fördern.